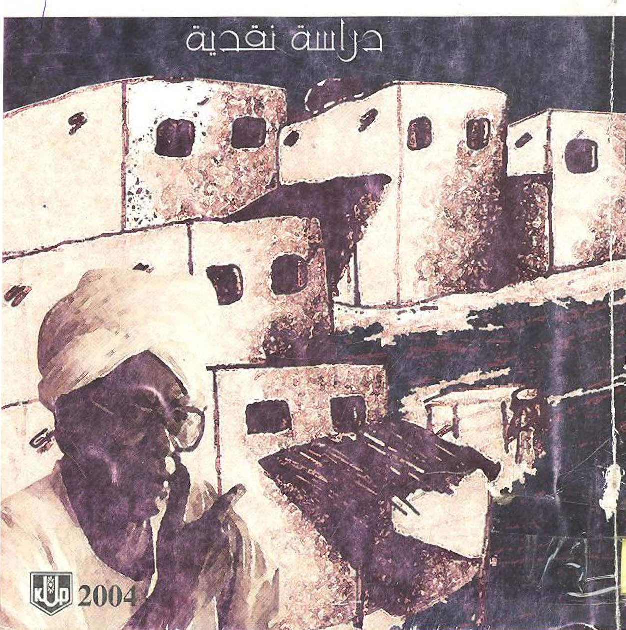
د. محمد المهدي بشرى

الفولكلور في إبداع الطيب صالح



الفولكلور

في إبداع الطيب صالح:

دراسة نقدية

د/ محمد المهدي بشرى

٢٠٠٤م

الناشرون .

دار جامعة الخرطوم للنشر

ص ب : ٣٢١ الخرطوم (السودان)

هاتف : ٧٨١٨٠٦ – **فاكس** : ٧٨٠٥٥٨

E.mail.k.u.press@sudanmail.net

الطابعـون :

سولو للطبـاعة والنشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

رقم الإيـداع : ٢٠٠٣/٢٥١

إهداء

إلى روح الخال إبراهيم عالم الذى رحل عنا ، أخذه الموت منا فجأة
ونحن أحوج ما نكون لرجاحة عقله وسمو روحه .
إلى روح عبد الهادى الصديق دار صليح ، أخى الذى لم تلده أمى .
كم أنا مدينٌ لك فقد علمتنى عشق الكتابة .
إلى ميمونة بشرى ، أختى
إلى محمود بشرى ، أخى ،
وإلى نجاة ، هبة ، أميرة ، أمل وإسراء .
كم أحبكم جميعاً . . .

محمد المهدى

قال أبو الطيب المتنبي:-

مَلُومُكُما يَجِلُّ عَنِ المَلامِ ... وَوَقْعُ فَعالِهِ فَوقَ الكَلامِ

ذَراني والفَلاةَ بِلا دَليلٍ ... وَوَجهي والهَجيرَ بِلا لِثامِ

فَإِنّي أَستَريحُ بِذي وَهَذا ... وَأَتعَبُ بِالإِناخَةِ وَالمُقامِ

عُيونُ رَواحِلي إِن حِرتُ عَيني ... وَكُلُّ بُغامِ رازِحَةٍ بُغامي

فَقَد أَرِدُ المِياهَ بِغَيرِ هادٍ ... سِوى عَدّي لَها بَرقَ الغَمامِ

يَذِمُّ لِمُهجَتي رَبّي وَسَيفي ... إِذا احتاجَ الوَحيدُ إِلى الذِمامِ

وَلا أُمسي لِأَهلِ البُخلِ ضَيفاً ... وَلَيسَ قِرىً سِوى مُخِّ النَعامِ

فَلَمّا صارَ وُدُّ الناسِ خِبّاً ... جَزَيتُ عَلى ابتِسامٍ بِابتِسامِ

وَصِرتُ أَشُكُّ فيمَن أَصطَفيهِ ... لِعِلمي أَنَّهُ بَعضُ الأَنامِ

يُحِبُّ العاقِلونَ عَلى التَصافي ... وَحُبُّ الجاهِلينَ عَلى الوَسامِ

المحتويات

بمـــثابة شـــكر وتقـــدير

(لا .... لست أنا الحجر يلقى في الماء،

ولكنني البذرة تبذر في الحقل)

موسم الهجرة إلى الشمال : ٣٢

"ولا خيل عندك تهديها ولا مال

فليسعد النطق إن لم يسعد الحال "

المتنبي

رهـــط من كرام الرجال والنساء أسدوا إليّ أياد بيضاء و أسبغوا على أفضالاً مما كـــان له أبلغ الأثر في ظهور هذا الكتاب بالشكل الذي هو عليه، ولاشك أنني محتاج إلى سفر لأعدد به أفضال هؤلاء النفر. أخص من هؤلاء أشياخي وأساتذتي في علم الفولكلور وفي مقدمتهم : بروفيسور سيد حامد حريز، والدكتور أحمد عبد الرحيم نصر اللذين كان لهما الفضل في ارتياد الجيل الذي انتمي إليه لفضاء الفولكلور والتراث . ولا شك أن هذا الجيل يدين لهذين الأستاذين بفضل التنشئة على روح المثابرة في دهاليز التراث، وعلى خلق شخصية الفولكلوري دون أن تطمس ذاتيتها أو يضيع صوتها الخاص ولأحمد عبد الرحيم نصـــر عميـــق شكري لصبره وكدحه وإشرافه الدؤوب على هذا الكتاب منذ أن كان خاطـــرة إلى أن أصـــبح أطروحة أكاديمية وحتى تحول إلى كتاب ، وسأظل مديناً لأحمد المعرفة الجمة التي أكسبني إياها خلال تواصله الحميم معي طوال فترة إعداد الكتاب.

اجدني كذلك مدينا بشكري للأديب المطبوع الطيب صالح الذي أبدى حماسا منذ بداية إعدادي لهذا الكتاب وأمدني بمادة غزيرة وغنية فاقت فائدتها حدود طموحاتي في البحث.

وصادق شكري لأسرة معهد الدراسات الإضافية ومديريه السابقين؛ الفقيد الراحل الدكتور سيد أحمد نقد الله، والدكتور الطيب حاج عطية، والدكتور قمر الدين قرمبع، إذ تكرموا جميعاً وعملوا ما في وسعهم لتذليل كل الصعاب التي اعترضت طريقي. وعميق شكري للدراسات العليا التي تكرمت بمنحي دعماً مادياً كريماً أعانني على السفر خارج البلاد لجمع المواد المتعلقة بالرسالة . والشكر أجزله لمركز الأبحاث الاقتصادية الذى منحني دعما أعانني على إنجاز مرحلة العمل الميداني . وآيات شكري للنقابة العامة لموظفي جامعة الخرطوم التي اعتز بالانتماء إليها لدفاعها عن حقي في منحة التفرغ. أما أولئك النفر الأفاضل من رجال ونساء الشايقية على امتداد قراهم ومدنهم، فلساني يعجز عن شكرهم لكنني سأظل مدينا لهم بما غمروني به من ود وترحاب، حيث قصدتهم في زيارة ميدانية بغرض التعرف على البيئة التي نشأ وترعرع فيها الطيب صالح واستقى منها إبداعه . لقد فتح لي هؤلاء النفر الكرام قلوبهم وعقولهم، أخص منهم الراوية الممتازة ذات الذاكرة المشعة زينب حاكم وابنتها اللتين أفادتاني بمادة غزيرة من القصص الشعبي، وللأخ أيوب الحاج وأسرته المضياف شكري لهم لقاء استضافتهم لي في دارهم العامرة في "مقاشي ". وشكري لأسرة مكتبة معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية لحفاوتهم العالية وبخدمتهم لكل باحث، جزاهم الله كل خير . وشكري وعرفاني لزاهية عيسى التي قامت بطبع المسودات الأولى للكتاب في ظروف عصيبة تجاوزتها بجسارة ونبل ، ولزوجتي نجاة محمد عثمان التي ظلت على أهبة الاستعداد للقيام بكل ما يوكل لها من أجل استكمال الكتاب والتي سكبت على الكتاب من روحها السمحة ومزاجها الرائق.

وأخيراً يا ليت هؤلاء جميعاً يعرفون كم أنا حفي بودهم .

كمـــا ساهم أخوة وأخوات أعزاء لتصير الرسالة كتاباً بهذا الشكل، أخص من هـــؤلاء الراحل على الملك، رحمه الله، فقد أبدى حماساً صادقاً لطباعة الرسالة. وكذلك أسرة التحرير بدار النشر، عصام حسن ونوال عليش ونفيسة أحمد الأمين فقد عملوا جميعاً بإخلاصٍ ومحبةٍ كم أنا سعيد بها.

والفضل من قبل ومن بعد لله الواحد القدير .

هذا الكتاب :

يـــبدأ هـــذا الكتاب من حيث توقفت الكتابات الأخرى في تحليل ودراسة إبداع الطيب صالح، الذي ولا شك من أكثر الروائيين السودانيين المعاصرين عطاء وأعلاهم صيتاً داخل وخارج البلاد . ولقد استخدمت هذه الكتابات أدوات العديد من العلوم والمعرفة خاصة الآداب واللغات والاجتماع، ولكن الأدب النقدي الذي تراكم من هذه الكتابات ظـــل في الغالب الأعم يركز على ماذا يقول هذا الإبداع ويكتفي بتفسير نصوصه . وقد أهمـــل هـــذا الأدب الـــنقدي العديد من القضايا التي تتصل بهذا الإبداع، ومن أهم هذه القضـــايا معالجـــة الطيب صالح لامر التراث . ونستثني النذر اليسير من هذه المساهمات النقدية وهي تلك المساهمات التي عالجت قضايا الفولكلور كما سنوضح فيما بعد، ولهذا كـــان من دأب هذا الكتاب أن يدرس كيف يقول الطيب صالح ما يقوله وبأي الوسائل. وبهـــذا المسعى يحاول الكتاب إبراز الجنس الفولكلوري في سياق الإبداع ولكنه سيعمل عـــلى دراسة وظيفة هذا العنصر في إثراء النص الإبداعي، ويمكن القول أن الكتاب يركز عـــلى أهمية الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح، وذلك بإحالة النص الإبداعي إلى مـــنابعه وجذوره . ولهذا كان من أهداف الكتاب أن يؤسس بخطوات إجرائية للدراسة التطـــبيقية للعلاقة بين النص الأدبي والجنس الفولكلوري وذلك عبر تجريب بعض المناهج والتيارات العلمية والأدبية وعلى رأسها بالضرورة الفولكلور والنقد الأدبي .

يحاول البحث أيضاً دراسة إبداع سوداني وفق منظور جديد، وذلك بإجراء دراسة

تطبيقية لنعلاقة بين الإبداع الذاتي وبين الفولكلور في إطاره الواسع، وعلى الرغم من أن منظوراً كهذا يكثر استخدامه في الآداب العالمية والآداب الإفريقية خاصة، إلا أن الدراسات النقدية السودانية لم تتجاوز الإشارات العابرة لأجناس الفولكلور في إبداع هذا المبدع أو ذاك . وعلى الرغم من كثافة الأدب النقدي الذي تصدى لدراسة الرواية والقصة القصيرة في السودان إلا أن هذا التراث خلو من الاستقراء الموضوعي لاستخدام العناصر التراثية كالأسطورة والمثل والحكاية الشعبية في هذين الجنسين الأدبيين . ولندلل على ما نقول لنتأمل المساهمات التي درست إبداع الطيب صالح فهي قد وضعت يدها على الصلة الوثيقة لهذا المبدع أو ذاك بالموروث الشعبي ، لكن هذه المساهمات في الغالب الأعم لا تذهب أبعد من تحديد الجنس الفولكلوري ولا تتوقف لدراسة العلاقة الجدلية بين الرواية أو القصة كإبداع ذاتي وبين هذا الجنس، ودون محاولة لدراسة توظيف هذا الجنس بتمثله وهضمه وإعادة صياغته في الإبداع الذاتي هذا بالإضافة للخلط المخل بين جنس فولكلوري وآخر خاصة الأجناس النثرية كالأسطورة والملحمة والكرامة . وعلى الرغم من تلك المزالق إلا أن الفضل يبقى لتلك الدراسات النقدية إذ بادرت بإعطاء الجنس الفولكلوري حجمه كمنبع ثر من منابع الإبداع الذاتي .

ولا شك أن دراسة الجنس الفولكلوري لا تحتاج لنظرة نقدية فحسب، بل تحتاج كذلك للإمساك بأدوات علم الفولكلور وطرائق بحثه، حتى يتم تجاوز أي مجال للخلط بين جنس فولكلوري وآخر في ثنايا النص الإبداعي المكتوب .

على كل، إن ظاهرة توظيف الموروث الشعبي ليست خاصة بالطيب صالح بقدر ما هي تقليد راسخ الجذور في الأدب السوداني. ففي مجال القصة على سبيل المثال انتبه الكتاب منذ وقت مبكر لثراء هذا الموروث الشعبي وكان أكثر ما أثار انتباههم القصص الرومانسي والملاحم الشعبية خاصة قصة تاجوج . فعلى سبيل المثال نجد محمد صالح ضرار

يسجل القصة بأسلوبه الخاص أما عثمان محمد هاشم فقد ألف رواية كاملة معتمداً على القصة الحقيقية لأحداث قصة تاجوج . وإلى يومنا هذا ظل التراث الشعبي يمثل إلهاماً لا ينضب لكتاب القصة والرواية . كما سنوضح .

وبرغم هذه المساهمات يبقى الفضل للطيب صالح لإعادة اكتشاف الموروث الشعبي وإعادة صياغته بشكل خلاق في قالب إبداعي أثرى به مضمون الرواية العربية .

ليس مستوى إبداع الطيب صالح الفني الباهر وحده هو الدافع للقيام بهذه الدراسة، لكن الحاجة أيضاً لاستخدام أدوات علم الفولكلور في مجال إبداعي ما زال في الغالب الأعم لا يتجاوز حد الانطباع أو تفسير مضمون العمل الفني في أحسن الحالات، ويمكن إرجاع هذا الأمر إلى عدم استخدام النقد لأدوات العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى كعلم النفس والاجتماع واللغويات إضافة لعلم الفولكلور . وبجانب هذا يسعى هذا الكتاب للخروج بالفولكلور من حيز الدراسات النظرية إلى مجال الدراسة التطبيقية، فلقد اقتربت العلوم من بعضها البعض، و لم تعد ثمة حدود ومعالم واضحة لهذا العلم أو ذاك .

مـــدخـــل

عــلى الرغم من مرور أكثر من قرن على ظهور مصطلح فولكلور الذي اقترحه وليــام تومــز William Thoms [١] وعلى الرغم من تطور الفولكلور كعلم مستقل بذاتــه، ظــل تعــريف مصـــطلح فولكلور نفسه محل أخذ ورد الباحثين والدارســين الفولكـــلوريين وغيرهم. وحتى وقت قريب ظل المصطلح يحمل العديد من المعاني، فوليام تومــز الـــذي اقترح المصطلح حاول أن يستعيض به عن مصطلح المقتنيات الشعبية[٢]، كذلـــك نجد العديد من التعاريف للمصطلح في القاموس الذي أعده الباحثان ماريا ليش Maria Leach وجـــيروم فرايد Jerome Fried[٣]. وأغلب هذه التعاريف ذات فهم آحادي وذلك لتركيزها على ملمح بعينه من ملامح الجنس الفولكلوري، أضف هذه أن هذه التعاريف تركز على الماضي دون الحاضر، والريف دون المدينة، وتنظر للفولكلور في قوالب جامدة وليس في حيويته وصيرورته كإبداع يتجدد مع تجدد الحياة، كما سنوضح فيما بعد.

وكان من الطبيعي أن ينعكس غموض مصطلح الفولكلور على غموض مصطلح الجنس الفولكلوري كذلك، وبشكل عام لم تشغل الأدبيات المبكرة نفسها كثيراً بتحديد وتعريف الجنس الفولكلوري. فمثلاً نجد فردريش فون دير لاين Fredrich Von Der Leyen يفرد بحثاً مطولاً عن الحكاية الشعبية في الآداب الأوربية[٤]، لكنه لا يركز كثيراً عــلى تعــريف الجنس الذي درسه، إذا يخصص الجزء الأكبر من دراسته لتاريخ الحكاية وظروف نشأتها وأنماطها وهكذا. كذلك لا يهتم بشكل الحكاية إلا في الفصل الثالث من البحث[٥]. وعلى الرغم من إشارته لصعوبة الفصل بين الحكاية الشعبية والخرافية إلا أنه لا يشير بوضوح لملامح كل جنس على حدة[٦].

ونفس الأمر نلمسه في الدراسة الرائدة والجادة التي أفردها ماكس لوتي Max Luthi لحكاية الجنيات [٧]. فقد درس لوتي باستفاضة واسهاب عميقين مختلف الجوانب التي تحيط بحكاية الجنيات Fairy Tales حيث أخذ أغلب نماذج الحكاية من الثقافة الأوربية خاصة الحكايات المعروفة مثل سندريلا والجمال النائم وذابح التنين وغيرها. فالباحث يركز على العديد من الملامح الهامة لحكاية الجنيات مثل معاني الحكاية ورمزيتها وأسلوبها، لكنه لا يبذل كثير جهد لتعريف الحكاية كجنس فولكلوري. تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى اهتمام الباحث بالرواية ودورها في خلق الحكاية بالشكل الذي هي عليه. فهو يشير صراحة أن شغفنا بالحكاية لا يعزى للحكم التي تنطوي عليها بل للأسلوب الذي تروى به [٨]. وفي جانب آخر يشير الباحث للدور الكبير الذي لعبه الأخوان جريم Grimm في إضفاء نوع من الشاعرية والشفافية على الحكايات التي جمعاها بفضل أسلوبهما في رواية هذه الحكايات[٩]. نلاحظ أن الباحث ينظر للأخوان جريم وغيرهما كرواة برغم أن دورهما هو جمع الحكايات من الرواة وتسجيلها كتابة. لهذا فهؤلاء جميعاً لا يلعبون دور الراوي الشعبي الذي يؤدي الحكاية كجنس فولكلوري أمام جمع من الناس. وربما كان هذا واحداً من العوامل التي أضعفت الدراسة على ثرائها وهو اعتماد الباحث على نصوص كتابية؛ وهي نصوص تختلف كثيراً من النصوص التي تروى ارتجالاً في ظروف بعينها أمام جمهور خاص. خلاصة الأمر أن دراسة ماكس لوتي لم توفر لنا تعريفاً دقيقاً لحكاية الجنيات كجنس فولكلوري.

نخلص إلى أن غياب مصطلح دقيق للجنس الفولكلوري كان واحداً من مشكلات علم الفولكلور، لكن ثمة مساهمات جادة حاولت حل هذه المشكلة، وهذه المساهمات قدمها رهط من الفولكلوريين الأوروبيين. وسنأخذ بعضاً منها كنماذج ونقف

عندها.

واحـــدة مـــن أهـــم هذه المســـاهمات، مســـاهمة الفـــولكلوري الروسي فلاديمير بروب Vladimir Propp الذي أفرد دراسة مطولة لأمر تحديد مصطلح الجنس في الفـــولكـــلور[١٠]، يـــبدأ بـــروب مساهمته هذه بمحاولة وضع أسس لتصنيف الجنس الفولكلوري[١١]. ويذهب بروب إلى أنه على الرغم من أهمية مفهوم الجنس في الفولكلور إلا أنـــه لم يتم التوصل إلى اتفاق بخصوص الجنس الفولكلوري ومعناه، ويشير كذلك إلى أنـــه مـــن الصعوبة بمكان إيجاد تحديد قاطع لما يقصد بالجنس خارج دائرة تصنيف هذا الجنس[١٢].وللخروج من هذه المعضلة يقترح بروب ضرورة تحديد كل جنس في ذاته وفي علاقته بالأجناس الأخرى التي يجب أن يميز عنها [١٣] ولعل من أهم ما توصل إليه بروب في دراسته هذه هو ضرورة التركيز على الأسلوب الذي يؤدى به هذا النمط الفولكلوري المراد تحديده، وهو يرى أن الأداء الخاص للنمط، كأن يكون أداء موسيقياً أو راقصاً، ربما أعـــان على إمكانية تعريف النمط، وتصنيفه بشكل أدق[١٤]. ويخلص بروب إلى معيارية صـــارمة لـــتعريف الجنس تعتمد على ملامح أربعة هي: شاعرية الجنس، تطبيق الجنس، الأســـلوب الـــذي يؤدى به وأخيراً علاقة الجنس بالموسيقي[١٥]. وبهذا فإن بروب يحاول تجاوز المناهج السابقة في تصنيف الجنس الفولكلوري خاصة الحكاية الشعبية، حيث كانت هـــذه المـــناهج في الغـــالب الأعم تركز على محتوى الحكاية بينما يقترح هو التصنيف باستخدام معايير عدة تركز على شكل الجنس وعلى مضمونه على حد سواء.

أمـــا ألان دندس Alan Dundes فيتناول أمر تحديد مصطلح الجنس من زاوية مختـــلفة نوعـــا ما [١٦] فهو يركـــز على مشكلة تحديد المصطلح وليـــس على المصطلح نفســـه[١٧]. ويذهـــب إلى أن المعضلة تكمن أصلاً في تأطير الفولكلور كعلم قائم بذاته. ويـــرجع هـــذا الأمر للنظرة التقليدية التي نظرت للفولكلور وكأنه علم الثقافات الآبدة

وحشـــدت في داخله أنماطا مثل الأسطورة والخرافة وحكايات الزوجات القديمة[١٨]، وفي هذا الصدد يعتقد دندس أن هذه النظرة الضيقة جعلت من كل ما ظل متأخراً عن التقدم العــلمي فولكلوراً [١٩]. ويضيف دندس أنه مما زاد الأمر تعقيداً أن الحركات الرومانسية والقوميـــة المعاصـــرة خلقت جماعات أبدت حماساً للفولكلور مشبوباً بالحنين للماضي والحاجـــة لـــتأجيج الوعـــي[٢٠]. وهكذا نلحظ أن دندس يحاول أن يرد مشكلة تحديد المصطلح إلى جذورها . ويذهب دندس إلى أن الفولكلور كعلـــم لن يتم تأطيره ما لم يتم وصف كل جنس على حده[٢١]. ويقترح أن يتم تصنيف الجنس عبر ثلاث مراحل بحيث تـــتوقف كـــل مرحلة أمام واحد من ملامح ثلاثة هي: الشكل: ويقصد به الـــمادة التي يـــتركب مـــنها الجـــنس Texture أو الملمس اللغـــوي، ثم النص وأخيراً السياق [٢٢]. ويقصـــد دندس بنص الجنس رواية ما لحكاية أو أداء لأغنية، أما السياق فيعني بالنسبة له الإطـــار الاجـــتماعي الذي يؤدي فيه الجنس [٢٣]. ويركـــز دندس في هذا المنهج على ضـــرورة الفصل بين السياق والوظيفة فهو يرى أن الوظيفة تجـــريد بني على العديد من السياقات[٢٤].

وفي جـــانب آخـــر نجد أبراهامز Roger Abrahams يتناول أمر تعريف الجنس الفولكـــلوري في إطـــار منهج مقارن [٢٥]. وهو يبدأ مساهمته في هذا الصـــدد بالإشارة لأهميـــة تحديـــد الجنس الفولكلوري ويذهب إلى أن مصطلـــح الجنس "يعطي الاســـم لـــلمواقف والاســـتراتيجيات التقليدية التي يستخدمها المؤدي في محاولته خلق تواصل مع الجمهـــور"[٢٦]. وفي جانب آخر يشير أبراهامز إلى سهولة تحديد الجنس بالنسبة للباحث الفولكـــلوري لاعتبارات أهمها أن الجنس نفسه غالباً ما يؤدي ليلعب وظيفة ما في مناسبة بعيـــنها[٢٧]. وفي هذا الصدد يذهب دندس إلى أن كل مناسبة لها الجنس الخاص بها [٢٨]. واعتماداً على هذه الخلفية يدرس أبراهامز خصائص كل جنس ويدخل الأجناس المتشابهة

في مجموعـــات خاصة بها[٢٩]. ومن ثم يخلص إلى أن تسمية كل جنس تعتمد على تركيب مـــن أنماط ثلاثة هي: الشكل، المحتوى والسياق[٣٠]. ويعترف أن نمطي الشكل والمحتوى غالـــباً مـــا يندغمان في الجنس نفسه بحيث يصعب تمييزهما، لكن النمط الغالب والواضح دائمـــاً هـــو السياق الذي يحدد أسلوب استعمال الجنس [٣١]. ومن كل ذلك يتضح أن أبراهامز في محاولته لتعريف الجنس الفولكلوري يعول كثيراً على الأسلوب الذي يؤدى به الجـــنس. واعتماداً على هذا الأداء يقسم ما يسميه بالأجناس البسيطة إلى مجموعات أربع هـــي: أجـــناس المخاطبة، أجناس اللعب، أجناس الخيال والأجناس الجامدة، وهو يحدد مواصفات كل مجموعة بمشاركة الجمهور في الأداء. وهذه المشاركة، حسب زعم أبراهامز معدومـــة في حالة مجموعـــة الأجناس الجامدة ثم محـــدودة في حالة أجناس اللعب [٣٢]. وعلى الرغم من أن أطروحة أبراهامز تركز على أجناس بعينها وهي ما يسميه بالأجناس البســـيطة، إلا أن الدراسة توفر منهجاً مناسباً لتحديد مناسب لماهية الجنس الفولكلوري. ولعـــل مما أثرى هذه المساهمة نظرة أبراهامز للجنس الفولكلوري كأداء، ولهذا يبقى من الصـــعب تحديد الجنس بعيداً عن الثقافة التي تبدعه. ونخلص من كل ما سبق إلى أهمية ما توصـــل إليـــه ابراهامز وهو أن مصطلح الجنس مصطلح أجرائي تستخدمه الثقافة المحددة لتحديد تخوم كل شكل أو نمط فولكلوري حسب أسلوب أدائها لهذا النمط.

أمـــا ليـــندا ديـــق Linda Degh فقد عالجت أمر تحديد الجنس الفولكلوري باســـهاب وعمق في مقال مطول حول السرد في الفولكلور [٣٣]. وقد صدرت دراستها بمدخـــل تاريخي أوضحت فيه موقع السرد في الدراسات الفولكلورية المبكرة، ورصدت التطور التاريخي الذي لحق بمفهوم الجنس الفولكلوري. وفي معرض تناولها لبعض مدارس ونظـــريات علم الفولكلور أثارت الباحثة شكوك الباحثين حول ما توصلت إليه المدرسة الـــتاريخية الجغرافية التي تجاهلت البيئة الثقافية للجنس الفولكلوري [٣٤]. كذلك أشارت

ليندا ديق إلى ضرورة الاهتمام بالمبدع الشعبي باعتباره عاملاً أساسياً في صياغة الجنس الفولكلوري وصيرورته (٣٥). ثم أفردت حيزاً كبيراً لأشكال السرد الأساسية، وذهبت في هذا الصدد إلى أن السرد الشعبي يحتوي على جميع الأجناس الفولكلورية النثرية (٣٦) وفي إطار محاولتها تصنيف الجنس الفولكلوري أشارت إلى أن التصنيف بالاعتماد على الشكل والمحتوى والوظيفة ليس سهلاً بحسبان أن جميع هذه العناصر غير ثابتة فثمة جنس حكاية في ثقافة ما بينما هو أسطورة في أخرى (٣٧) . تذهب الباحثة إلى أنه كلما تغير مضمون الجنس كلما تغير شكله(٣٨). وتخلص إلى أن الأشكال السردية تفتقر للشكل الثابت، وتعزي هذا للدور الجوهري الذي يلعبه الأداء (٣٩)، وفي تقديرها أن الأداء هو الذي يعطي الاستمرارية والبقاء للجنس، ولما كانت هناك أساليب مختلفة للأداء فهذا يؤدي إلى تداخل الأجناس السردية في بعضها البعض(٤٠). بعد ذلك تقسم الباحثة الأجناس الفولكلورية إلى قسمين رئيسيين هما أشكال معقدة وأخرى بسيطة، وفي القسم الأول نجد أجناساً مثل الحكاية السحرية Marchen، الحكاية الدينية والأقصوصة، وفي القسم الثاني نجد أجناساً مثل حكايات الحيوان، النكتة والنادرة وقصص البلهاء والكذابين، وتعتمد الباحثة في هذا التقسيم على موتيفات الجنس، فالحكاية السحرية تحتوى على العديد من الموتيفات وربما أجناس أخرى بينما حكاية الحيوان هي "سرد قصير يحتوي على مغامرة الشخصية الرئيسية أي الحيوان"(٤١). وتتوقف الباحثة بشكل خاص أمام أجناس الحكاية الشعبية (Marchen) وتعتقد أن ثمة صعوبة خاصة لوصف هذا الجنس، وتذهب إلى أن الحكاية تبدأ من أشكال الاتصال البسيطة للعقائد وتتطور إلى العديد من الأشكال التي تحتوى على أكثر من حدث (٤٢). و تفرد الباحثة كذلك قسماً خاصاً لما تسميه بالتجارب الواقعية وهذه بدورها تنقسم إلى العديد من الأقسام الثانوية حسب موضوعاتها ونجد فيها، حكايات العمل، وقصص السيرة الذاتية، وملاحم الهجرة والترحال (٤٣)، هذه

الأجناس حديثة نوعاً ما وقلما انتبه إليها الباحثون، لهذا تتوقف الباحثة أمام كل جنس منها على حدة محاولة تعريفه بشكل عام، وفي جميع الأحوال نجدها تعول كثيراً على أسلوب الأداء، فمثلاً تقول عن النكتة أنه للأداء دوراً أساسياً في ظرافتها وأن أسلوب الأداء هو مصدر هذه الطرافة[٤٤]. نفس الأمر ينطبق، حسب زعم الباحثة على الأسطورة، وهي تؤكد ما ذهب إليه شميدت Lepold Schmidt الذي يعتقد أن الأسطورة الغربية يتغير شكلها حسب طبيعة الرسالة التي يراد إيصالها عبر أداء الجنس ككل [٤٥]. في نهاية الأمر تخلص الباحثة إلى صعوبة تحديد وتعريف الجنس الفولكلوري في زماننا هذا ،وذلك لعدة اعتبارات مثل التقدم الصناعي ونمو المدن[٤٦]. ففي مناخ يتميز بالحيوية ومعدلات النمو السريع مثل مناخ المدينة تتداخل الأجناس الفولكلورية في بعضها البعض ويعاد صياغة الجنس الفولكلوري ليلائم البيئة الاجتماعية الجديدة [٤٧]. وتخلص الباحثة كذلك إلى الإقرار بعدم جدوى التصنيف الأكاديمي للجنس الفولكلوري وتعتقد أن هذا التصنيف يخلق قوالب جاهزة. واعتماداً على هذا الفهم تخلص الباحثة إلى أن السرد انعكاس مباشر للثقافة[٤٨].

من كل ما تقدم يلمس المرء المجهود المضني الذي بذلته الباحثة لأجل وصف الجنس الفولكلوري في ذاته، لكن ما خرجت به الباحثة في نهاية الأمر لا يعدو كونه خطوطاً أو ملامح عامة لكل جنس، ولا يرجع هذا لقصور في أدوات الباحثة بقدر ما يرجع لصعوبة الأمر وتعقيده، والباحثة نفسها أشارت لشيء من هذا القبيل، كما ذكرنا.

وفي جانب آخر نجد دان بن أموس Dan Ben –Amos يعالج مسألة تحديد مصطلح الجنس برؤية نقدية فاحصة، وهو يتصدى للعديد من المحاولات التي عالجت أمر تعريف الجنس الفولكلوري وتحديده [٤٩] ويعلق على هذه المحاولات قائلاً:- "إن الحوارات المستنيرة [حول تحديد الجنس] لم تحقق أهدافها، وإن صفات الأجناس من النادر أن تكون

اضحة، حتى وصف المصطلحات من النادر أن يبلغ اتفاقاً عاماً[50]." ويخلص بن أموس إلى حقيقة عامة وهي أن مفهوم الجنس ظل دائماً عقبة في طريق البحث الفولكلوري[51]. ويخلص أيضاً إلى أن ثمة علاقة قوية تربط بين مفهوم الجنس وبين الثقافة التي يؤدي فيها هذا الجنس لهذا —حسب زعمه— كان من الطبيعي أن يكون لكل ثقافة الأجناس التي تعبر عن خصوصيتها[52].

مما سبق ذكره نخلص إلى صعوبة إيجاد مصطلح قاطع للجنس الفولكلوري. وقد لاحظنا أن جميع المساهمات النظرية التي تصدت لهذا الأمر أكدت هذه الصعوبة. ولما كان لكل ثقافة أجناسها الفولكلورية كان من الطبيعي أن يعتمد الباحث في محاولته تصنيف الجنس على خصوصية هذه الثقافة، ففي جانب نجد بروب يقترح معيارية، تعتمد على ملامح أربعة هي شاعرية الجنس، تطبيقه، الأسلوب الذي يؤدى به وعلاقته بالموسيقي[53]، ويمكن القول أن هذه المعيارية ربما تلائم الثقافات الروسية التي درسها بروب ويبقي السؤال حول جدواها في الثقافات الأخرى، وفي هذا الصدد نتفق تماماً مع ما ذهب إليه بن آموس حول ضرورة الإقرار بخصوصية الأجناس الواردة في كل ثقافة على حدة[54].

لكن ليندا ديق وفي محاولة للتخلص من مأزق تصنيف الجنس تعترف بعدم جدوى مثل هذا التصنيف، وترى أن هذا التصنيف يخلق قوالب جاهزة فحسب[55]، على كلٍ أهم ما نخرج به من هذه المساهمات هو تركيز جميع هؤلاء الباحثين على النظر للجنس الفولكلوري كأداء: فبروب مثلاً يذهب إلى أن أداء الجنس هو واحد من الملامح الرئيسية لتصنيفه[56]. أما ليندا ديق فتذهب إلى أن الأداء عامل حاسم في تحديد الجنس الفولكلوري وتعتقد أن الأداء يعطي للجنس بقاءه واستمراريته[57].

أمـا الدراسات الفولكلورية السودانية فقد بدأت باجتهادات لباحثين ودارسين

تصدوا لجمع الجنس الفولكلوري ودراسته. وعلى الرغم من الحصيلة الوافرة من الأجناس الفولكلورية التي تراكمت عبر مساهمات هؤلاء الباحثين والدارسين إلا أنه من الصعب أن نضع أيدينا على تعريف واضح ودقيق لمصطلح الجنس الفولكلوري. فمثلاً نجد عبد المجيد عـــابدين يتصدى لدراسة العديد من الأجناس الفولكلورية مثل الشعر الشعبي[٥] والحكاية الشـــعبية والمثل[٥٩]، فهو لا يلتفت كثيراً لتعريف الشعر الشعبي كجنس فولكلوري بقدر ما يركز على النظر في مضامين هذا الشعر، لكنه يبذل جهداً لا بأس به لتعريف المثل[٦٠].

أمـــا عبد الله الطيب فقد توفر لجمع جنس بعينه هو الأحاجي إلى جانب اهتمامه بأجـــناس أخـــرى كـــالمديح والعادات وطقوس العبور[٦١]. ونلاحظ أن عبدالله الطيب يستخدم مصطلح الأحاجي كإطار واسع يدخل فيه الرومانس جنباً إلى جنب مع الحكاية الشـــعبية[٦٢]. عـــلى كل يمكن القول أن مرحلة الرواد التي مثلنا لها بمساهمات عابدين وعبدالله الطيب، يمكن القول إن هذه المرحلة كانت بمثابة المقدمة أو التمهيد لمرحلة البحث الأكـــاديمي في الدراســـات الفولكـــلورية الـــتي ستشهد وضع تعاريف واضحة للجنس الفولكـــلوري. ويـــبقي لمرحلة الرواد فضل حشد حصيلة وافرة من الجنس الفولكلوري ستكون خير معين للباحث الأكاديمي فيما بعد.

في مرحـــلة البحث الأكاديمي سنلاحظ توظيف أدوات علم الفولكلور ومناهجه في جمع ودراسة الجنس الفولكلوري من قبل رهط من الأكاديميين الفولكلوريين الذين نالوا تدريـــباً داخـــل وخـــارج البلاد، وسنلاحظ أيضاً أن هذا الرهط يختلف عن سابقيه من الفولكلوريين في حرصه على استخدام مصطلح دقيق للجنس الفولكلوري، وعلى تصحيح الكثير من المفاهيم الخاطئة التي ســـادت مجال البحث الفولكلوري على النحو الذي أشرنا إليـــه من قبل، على كل يهمنا في هذه المرحلة الاهتمام النظري بمصطلح الجنس. سنأخذ أولاً مســـاهمة الفولكـــلوري سيد حامد حريز الذي توفر لدراسة القصص الشعبي عند

الجعليين[٦٣].

نجـــد حريز منذ البداية يحدد منهجه في تصنيف الحكاية الشعبية انطلاقاً من منهج الـــثقافة الشـــعبية التي أبدع فيها هذا الجنس. وهو لا يقبل المنهج الذي يصنف الحكاية حسب موضوعاتها وبنفس القدر لا يعطي وزناً للمنهج الأوروبي في تصنيف الحكاية، وهو يفضل تصنيف الثقافة الشعبية- أي ثقافة الجعليين – للأجناس التي تبدعـــها الجماعة [٦٤] ويذهـــب حريز إلى أن ثقافة الجعليين الشعبية تفرق بشكل واضح بين المسرودات النثرية اعـــتماداً على مقياس ذي بعدين حيث يقسم القصص الشعبي حسب المصداقية، فالحكاية أمـــا حقيقيـــة وأما خيالية [٦٥]. واعتماداً على هذه المصداقية يذهب حريز إلى أن قصص الجعليين الشعبي ينقسم إلى قسمين رئيسين هما: الحجوة وهي ذات شكل تقليدي يومىء بعدم ارتباطها بالواقع، والقصة التي غالباً ما تحتوى على قدر من الحقائق[٦٦]. وقد لاحظ حريـــز كذلك أن مصطلح القصة بالنسبة لجماعة الجعليين هو بمثابة إطار واسع يضم في داخلـــه أجـــناس أربعـــة هـــي: الأسطورة التاريخية، وأساطير الأولياء، القصص الديني، الأقصوصـــة وأخيراً الطرف أو النوادر [٦٧]، ويشير حريز إلى أن هذا التقسيم ليس صارماً كـــل الصـــرامة فربما اندغمت بعض الأجناس في بعضها البعض وكذلك ربما توفر جنس يتلاءم مع أكثر من قسم [٦٨]. وكما هو واضح فإن حريز يركز على النظرة للجنس كأداء في إطار ثقافة بعينها وكذلك يركز على خصوصية ثقافة الجعليين.

وفي جـــانب آخر نجد الباحث شرف الدين عبد السلام يتوفر لدارسة كرامات الأولياء في إطار بحث أكاديمي [٦٩]. ونلاحظ أنه يحرص على تعريف السرد الذي يحتوى عـــلى هـــذا القصص بشكل دقيق وصارم. وهو يذهب إلى أن مصطلح قصص الأولياء Saints' Legends يشير للسرد الذي يدور حول كرامات الأولياء، وهذه القصص – حسب ما يذهب الباحث- نثرية ومتداولة شفاهة [٧٠]. وبعد هذا التعريف العام لقصص

الأولياء يلجأ الباحث لتعريف أكثر دقة يتلاءم مع خصوصية الثقافة التي يبدع فيها الجنس وهي الثقافة السودانية العربية الإسلامية، يرى أن هذه القصص تحتوى على سرد شفاهي يتناول كرامات الشيوخ والأولياء وزعماء الطرق الصوفية(٧١). ويضيف الباحث أن الكرامة هي جوهر قصص الأولياء في الإسلام كما أن المعجزة هي جوهر القصص المسيحي (٧٢). يخلص الباحث إلى أن هذا التعريف ربما لا يستجيب لحاجات ثقافات أخرى غير الثقافة الإسلامية السودانية لكنه يستدرك أن التعريف ربما أفاد في ثقافات أخرى(٧٣).

وثمة باحث أكاديمي آخر هو فرح عيسي الذي نجده يتناول مشكلة مصطلح الجنس بشكل دقيق في بحث له حول إبداع شاعر شعبي معروف هو عثمان جماع(٧٤). يركز فرح على منهج الثقافة الشعبية التي يبدع فيها الشاعر في تعريف الجنس الفولكلوري. فقد لاحظ فرح أن هذه الثقافة تعرف الشعر الشعبي حسب مضمونه، نلمس هذا في قول الباحث:- "في منطقة البطانة الغناي يتمتع بنظرة تقديرية جيدة (...) والشاعر عند مجموعة البطاحين هو المبدع لشعر المديح الصوفي . ولفظ المداح يشار به إلى مبدع ومؤدي المديح النبوي. أما مبدع موضوعات الشعر الأخرى – غنا البنات وغيره فهذا يعرف بينهم بـ الغناي أو اللبيب.ولفظ الغناي أكثر شيوعاً" (٧٥). نلاحظ أن لثقافة البطاحين تصنيفها للشعر الشعبي يتفق مع نظرة الجماعة للشاعر الشعبي والدور المناط به، فمصطلح شاعر لا يطلق كيفما اتفق بل يطلق على المبدع الصوفي، ونلمس هنا إعزاز الجماعة وتقديرها لهذا النمط من الشعراء وهو في مرتبة عليا بالنسبة لإقرانه من الشعراء. وقد سار الباحث على ذات المنوال في تصنيفه لأنماط الشعر الشعبي وهو يقول صراحة أنه ينطلق من تعريفات جماعة البطاحين لهذه الأنماط وهكذا يقسم الباحث الشعر الشعبي إلى تصنيفات خمسة هي :- غنا البنات أو غنا

العشق، غنا المهاجرة، غنا الشكر، غنا النبز وغنا النعم[٧٦]. ويدرج الباحث تحت كل جنس فولكلوري الموضوعات الخاصة به، ولا شك أن هذا التصنيف يلائم كثيراً الثقافة الشعبية التي ينهل منها الشاعر كمبدع شعبي وقد استفاد الباحث كثيراً من دقة فهمه لهذه الثقافة وخرج بمصطلحات واضحة تتفق مع خصوصية ثقافة البطاحين، وقد أشار الباحث صراحة إلى ضرورة النظر إلى الشعر الشعبي لهذه الجماعة كأداء فولكلوري يبدع في مناسبات محددة وفي سياقات بعينها لهذا لم يكن أمام الباحث سوى قبول تعريفات الجماعة نفسها لأنماط شعرها الشعبي[٧٧].

خلاصة القول، على الرغم من أهمية تحديد مصطلح الجنس الفولكلوري أياً كان هذا الجنس، ليس من السهل تحديد المصطلح بشكل قاطع، وإذا توفر مثل هذا المصطلح فهو غالباً ما يكون أقرب للمصطلح الإجرائي الذي يلائم خصوصية الثقافة التي يبدع في إطارها الجنس. وقد لاحظنا أن أغلب الدراسات التي تصدت لموضوع الجنس الفولكلوري أكدت صعوبة تحديد المصطلح بشكل قاطع ونهائي. كذلك أكدت هذه الدراسة ضرورة الاهتمام بأسلوب الجماعة التي تبدع الجنس في تعريفها لهذا الجنس. ولما كان لكل ثقافة معياريتها الخاصة بها في تعريف الجنس يبقى من غير الممكن استخدام هذه المعيارية خارج هذه الثقافة. وثمة أمر آخر على درجة من الأهمية وهو ضرورة النظر للجنس كأداء. في هذا الصدد نجد أن بعض الباحثين مثل بروب يذهب إلى أن أداء الجنس واحد من الملامح الرئيسية لتصنيف الجنس[٧٨]. أما ليندا ديق فتذهب إلى أن الأداء عامل حاسم في تحديد الجنس الفولكلوري وهي تعتقد أيضاً أن الأداء يعطي للجنس حيويته واستمراريته[٧٩]. كما ذكرنا من قبل

في دراستنا للجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح سنجد ذات الصعوبة التي اعترضت الباحثين في محاولاتهم تحديد مصطلح الجنس الفولكلوري بشكل دقيق. لكن

مفتاح الأمر كله هو معرفة الثقافة التي يبدع في إطارها الجنس. ونقصد بها هنا ثقافة جماعة الشايقية ومن ساكنهم من جماعات أخرى أي ثقافة المجتمع الذي حاول الطيب صالح معالجته قصصياً وروائياً، وهي ثقافة تتميز بعروبتها وافريقيتها على حد سواء. وقد تكونت هذه الثقافة عبر آلاف السنين على مجرى نهر النيل في شمال البلاد[٢٢]. وهي مثل أي ثقافة أخرى لها خصوصيتها. وسنلاحظ أن الطيب صالح قد تشرب هذه الثقافة وهضمها لهذا وفق في استخدام جنس فولكلوري يتسق مع خصوصية هذه الثقافة. وكانت أغلب الأجناس الواردة في سياق إبداعه تنتمي بصدق لهذه الثقافة، بل هو يستخدم هذه الأجناس على النحو الذي يتم في واقع الأمر - كما سنوضح فيما بعد. تجدر الإشارة إلى أن هذه الثقافة لها منهجها في تعريف وتصنيف الجنس الفولكلوري وهذا المنهج بشكل عام لا يختلف عن منهج جماعة الجعليين الذي درسه حريز وأشرنا له من قبل.

١- انظر :

Wiliam Thoms; "Folklore" in Alan Dundes (ed). *The Study of Folklore*, London: Prentice- Hall, 1965

انظر خاصة ص (٥) وما بعدها.

٢- نفسه ، ص (٥)

٣- انظر:

Maria leach and Jerome Freid (eds); *The Funk and Wagnal's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legends*, Vol I New York, Funk and Wagnals, 1945.

انظر خاصة ص (٤٠١) وما بعدها.

٤- انظر نبيلة إبراهيم (ترجمة)؛ الحكاية الخرافية: نشأتها مناهج دراستها- فنيتها، بيروت: دار العلم ١٩٧٩م.

٥- نفسه، ص (١٣٨) وما بعدها.

٦- نفسه، ص (١٣٩).

٧- انظر :

Max luthe; *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*, Bloomington: Indiana University press, 1976.

٨- نفسه ، ص (٢٦).

٩- نفسه، ص (٢٦).

١٠- انظر:

Vladimir Porp; *Theory and History of Folklore*, Manchester: Manchester University press, 1948. انظر خاصة الفصل الثالث

١١- نفسه ، ص (٤٠).

١٢- نفسه، ص (٤١).

١٣- نفسه، ص (٤١).

١٤- نفسه ، ص (٤٢).

١٥- نفسه، ص (٤٢).

١٦- انظر:

Alan Dundes; *Interpreting Folklore,* Bloomington: Indianan University press انظر خاصة ص (٢٠) وما بعدها

١٧- نفسه، ص (٢٠).

١٨- نفسه، ص (٢٠).

١٩- نفسه، ص (٢٠).

٢٠- نفسه، ص(٢٠).

٢١- نفسه، ص(٢١).

٢٢- نفسه، ص(٢٢).

٢٣- نفسه، ص(٢٢).

٢٤- نفسه، ص(٢٣).

٢٥- انظر:

Roger Abrahams, "The Complex Relations of Simple Forms" in Dan Ben-Amos (ed); *Folklore Genres,* Austin: University of Texas press, 1976.

٢٦- نفسه، ص(١٩٤).

٢٧- نفسه، ص(١٩٥).

٢٨- نفسه، ص(١٩٥).

٢٩- نفسه، ص(١٩٦).

٣٠- نفسه، ص(١٩٦).

٣١- نفسه، ص(١٩٦).

٣٢- نفسه، ص(١٩٦).

٣٣- انظر:

Linda Degh "Folk Narrative" in Richard M. Dorson (ed.); *Folklore*

and Folklife. Chicago and London: 1972 (53-83).

٣٤ - نفسه، ص(٥٧).

٣٥ - نفسه، ص(٥٧).

٣٦ - نفسه، ص(٥٨).

٣٧ نفسه، ص(٥٩).

٣٨ - نفسه، ص(٥٩).

٣٩ - نفسه، ص(٦٠).

٤٠ - نفسه، ص(٦٨).

٤١ - نفسه، ص(٧٣).

٤٢ - نفسه، ص(٦٩).

٤٣ - نفسه، ص(٧٣).

٤٤ نفسه، ص(٧٧).

٤٥ - نفسه، ص(٧٧).

٤٦ - نفسه، ص(٧٨).

٤٧ - نفسه، ص(٧٨).

٤٨ - انظر:

Dan Ben-Amos, "The Position of The Concept of Genre in Folklore Scholarship" in Dan Ben –Amos, Op.Cit

٤٩ - نفسه، ص (xiii)

٥٠ - نفسه، ص (xiv).

٥١ - نفسه، ص (xiv).

٥٢ - انظر: V. Prop Op. Cit. (42)

٥٣ - Dan Ben –Amos Op.cit P (Xiv)

٥٤ - Linda Degh Op. Cit p. (42)

٥٥ - V.Prop Op. Cit P. (42)

٥٦ - Linda Degh op . cit,p. (42).

٥٧- انظر عبد الحميد عابدين، **من الأدب الشعبي في السودان**، بيروت دار الفكر الخرطوم: الدار السودانية، ١٩٧٢م.

٥٨- **نفسه.**

٥٩- **نفسه.**

٦٠- انظر عبد الله الطيب، **الأحاجي السودانية** ،الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٨م.

٦١- **نفسه** .

٦٢-انظر: Sayyied H. Hurriez; Jaaliyyin Folktales. Bloomington: Indiana University, 1977.

٦٣- **نفسه**، ص (٢٩).

٦٤- **نفسه**، ص (٢٩-٣٠)

٦٥- **نفسه**، ص(٣٠).

٦٦- **نفسه**، (٣٠).

٦٧- **نفسه**، ص (٣٠).

٦٨- انظر :

Sharf E. Abdel Salam, A Study of Contempory Sudanese Muslims' Saint Legends in Socio-Cultural Context, PH.D. Disseratalon, Indiana University, 1983, (Unpublished).

٦٩- **نفسه**، ص (٢٠)

٧٠- **نفسه**، ص (٢٠).

٧١- **نفسه**، ص (٢٠).

٧٢-**نفسه**، ص (٢١)

مقدمـــة

تدرس هذه المقدمة العلاقة بين الفولكلور والأدب المكتوب ثم تعدد دوافع اختيار إبـــداع الطيـــب صـــالح كمـــادة لهـــذا الكتاب، وتدرس المقدمة أيضاً مصطلح الجنس الفولكـــلوري وإمكانـــات تعريف هذا المصطلح، كذلك تحاول المقدمة إجراء مسح عام للدراسات النقدية التي عالجت هذا الإبداع خاصة تلك التي اهتمت بأمر التراث بالتركيز على فصول هذه الدراسات .

إن العلاقـــة بين الفولكلور و" الأدب المكتوب " تقوم على مشكلة يصعب معها تحديـــد طبيعة هذه العلاقة . ولعل هذه المشكلة تتضح وتتفجر في المصطلح نفسه وبوجه خـــاص في مصـــطلح " الأدب " فهو أياً كان لن يخرج عن علاقة ما تربطه بالفولكلور، فكلاهما إبداع ونشاط إنساني يسعى للتعبير عن دواخـــل النفس البشرية، وربما كـــــان " الفولكـــلور " تعـــبيراً أكـــثر شمولاً إذ يضم في داخله العديد من الفنون كفن القول والدراما. إضافة لهذا إن الفولكلور والأدب يقومان على محاكاة الواقع وتصويره بشكل تجريدي . وتزداد حدة المشكلة كلما أمعنا النظر في أشكال بعينها كالملحمة في الفولكلور والـــرواية في الأدب . وليس أدل على هذا من الفهم العام والذي ساد لزمان طويل بأن الـــرواية المعاصرة هي ملحمة العصر الحديث [1] . وهذا يعني أن الرواية كجنس أدبي في أرقـــى صـــورها المعاصـــرة ما هي إلا بلورة وتجسيد لجنس ينتمي أصلاً للفولكلور وهو المـــلحمة. وهكذا يمكن القول أن الرواية خرجت من رحم الملحمة، وبالتالي فإن جذور المـــلحمة توجـــد أصلا في الأدب الشعبي . وهذا ينطبق على العديد من الأجناس الأدبية كالشـــعر والمســـرح وذلك يرجع لتأخر اكتشاف الكتابة مما يعني أن الإنسان بدأ نشاطه الإبداعي شفاهة .لقد قطعت الدراسات النظرية والمنهجية في مجال الفولكلور شوطاً طويلاً

خاصة فيما يتعلق بمشكلة العلاقة بين الفولكلور والأدب . ولا شك أن هذا الأمر يبدأ من إرساء تعريف واضح وقاطع للفظة " الفولكلور " نفسها وهذا بالتحديد ما فعله الباحث الروسي يوري سوكولوف Yori Sokollv في مقالته الرائدة " طبيعة الفولكلور وقضاياه" (٢)، التي دحض فيها بفهم عميق المفاهيم الخاطئة التي شابت العلاقة بين الفولكلور والأدب، فالأطروحة الأساسية في هذه المقالة هي أن ثمة علاقة قوية تربط الفولكلور بالأدب (٣) . وقد دافع سوكولوف عن الفولكلور ورفض الصفات السالبة التي ألحقت به مثل اللاشخصية أو مجهولية المؤلف، وذهب إلى أن قدرات المبدع الشعبي لا تقل عن قدرات نظيره في الأدب، وعلى عكس ما يفهم الكثيرون فإن سوكولوف يؤكد" أن ليس كل إنسان قادراً أن يكون مبدعاً أو مؤديا [للإبداع الشعبي] وهذا فإن كلا من الموهبة والتمرين مطلوبان (٤) .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات النظرية حول علاقة الفولكلور بالأدب إلا أنها لم توفق في حسم أبعاد هذه العلاقة ويرجع هذا أساساً إلى قصور الفهم لطبيعة الفولكلور . فمثلا تايلور Arche Taylor تلمس علاقة الفولكلور بالأدب (٥) ووقع تايلور في مأزق أساسي إذ انطلق من فهم غير دقيق للفولكلور مفاده أن الجنس الفولكلوري يعبر عنه بالكلمات مثل التمثيل والرقص وهما يعتمدان على حركة الجسد والإيماء. وقد قاد هذا الفهم القاصر تايلور إلى الزعم بأن كل ما هو مطبوع أدب ولا يمكن وجود جنس فولكلوري كتابي (٧) .ولا شك أن الدراسات الفولكلورية المعاصرة أكدت خطل هذا الزعم، ذلك بالإشارة لعناصر فولكلورية مثل الكتابة على الجدران والعبارات التي تكتب خارج الخطابات (٨) . وبرغم هذا القصور في دراسة تايلور إلا أنه أثار العديد من المسائل تتعلق بعلاقة الفولكلور بالأدب وخلص إلى أن هذه العلاقة تحتاج إلى نقد قائم على نهج فلسفي .

نخلص للقول أن الدراسات التطبيقية المبكرة للعنصر الفولكلوري في الأدب ظهرت حاملة العديد من السلبيات مثل عدم الدقة في فهم وتعريف الفولكلور [٩] . إضافة للعجز عن إرجاع العنصر الفولكلوري إلى أصله أو تحديد طراز Tale - Type الحكاية الشعبية، وهذه الدراسات المبكرة في الغالب الأعم تكتفي بالإشارة للعنصر الفولكلوري ولا تتوغل في المنطقة الوعرة وهي دراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا العنصر . وقد غلب على هذه الدراسات نظرة أحادية إذ غالباً ما تركز على جنس فولكلوري بعينه في سياق نظرة الإبداع وتهمل الأجناس الأخرى .

كان من الطبيعي أن تركز هذه النظرة الأحادية على أكثر الأجناس الفولكلورية توظيفاً ألا وهو المثل الشعبي [١٠]. وظل هذا التركيز إلى يومنا هذا فالعديد من الأبحاث التي درست الفولكلور في الأدب الإفريقي ركزت بشكل واضح على المثل [١١] .

خلاصة القول أن معضلة العلاقة بين الفولكلور والأدب تكمن أصلا في طبيعة كل منهما . فكلاهما إبداع يستبطن رؤيا يعبر عنها جمالياً وكلاهما يقوم على الوهم أو محاكاة الواقع، كما أشرنا؛ لكن الفرق الجوهري هو أن الفولكلور غالباً ما يعبر عن شخصية جماعية لشعب أو لجماعة ما . بينما يعبر الأدب عن شخصية فردية وذاتية مبدعة . ولكن هذا لا يعني أن الفولكلور لا يبدأ من إبداع ذاتي فالجماعة قد تحول قصيدة أو رواية لكاتب معروف إلى إبداع جماعي وذلك باستيعاب هذا الإبداع وإعادة صياغته بروح الجماعة [١٢] وما أكثر الأنماط الفولكلورية، خاصة في مجال الشعر، التي يمكن إرجاعها للأدب. وتجدر الإشارة للطابع الشفاهي للفولكلور بحيث يتوسع معنى الشفاهة ليشمل المحاكاة والتقليد وليس النقل عن طريق السماع فحسب ، وعلى كل حال فإن المعضلة ليست خاصة بعلاقة الفولكلور بالأدب فقط بل بعلاقته بجميع العلوم الإنسانية كاللسانيات والأدب، ولكن هذا لا ينفي أن كل علم، خاصة علم الفلكلور قد طور

الأدوات والطرائق الخاصة به وخلق شخصيته . ولقد سارت مناهج الفولكلور الحديثة في اتجـاه بناء الشخصية الخاصـة بالفولكلور، من أهـم هذه المناهـج الرؤية للفولكلور كـأداء PERFORMANCE أي أن كل نمـط فولكلوري ما هو إلا رسـالة تتميز بجانبين إخباري وجمالي (١٣) .

ولا شـك أن مرحلتي التحديد والتقويم هما وجهان لموضوع واحد وهو توظيف الفولكـلور في الإبداع الذاتي . قد أشار العديد من الفولكلوريين لأهمية هاتين المرحلتين، ومن أبرز هؤلاء ألان دندس Alan DUNDES الذي يلخص مجمل الأمر باسم الطرائقية المـزدوجة للتحديد والتقويم (١٤) ويذهب إلى القـول بأن هذه الطرائقية لا مناص منها لإثـراء دراسة الفولكلور في الأدب، بل بدونها لن نتوقع ثمة تقدم لدراسة الفولكلور في الأدب (١٥) وقـد قـدم دندس تطبيقاً خلاقاً لهذا المنهج في دراسـته لمسرحية شكسبير الملك لير (١٦) .

وقـد ترسـم ليندفورس Bernth LNDFORS هدى أسلوب دندس الذي يركز عـلى ضـرورة التفسير INTERPRETATION أو القراءة الذاتية التي تقوم توظيف عنصـر الفولكـلور في الأدب . ففـي بحث رائد درس ليندفورس الفولكلور في الأدب الإفـريقي (١٧) واعتمد على منهج دندس مع تعديل طفيف إلى حد ما، فمنهج ليندفورس يـتكون من شكل هرمي يبدأ بالانطباعية في القاعدة ويمر بالأنثروبولوجي وينتهي بالتقويم أو مـا يسـميه بـ INTERPRATIVE (١٨) . وما يهمنا هنا هو اتفاق ليندفورس في أهميـة دراسـة توظيف الجنس الفولكلوري وفق المنطق الخاص للناقد أو الباحث . فقد أكـد ليندفورس بأنه يركز على القيم الجمـالية للعنصر ألا انه من الممكن بالمنهج الذي اقترحه دراسـة وظيفة العنصر الفولكلوري وقيمته الجمـالية أكثر من التصـدي لاثبات هذا العنصر (١٩) .

على مستوى التطبيق نجد قلة من الدراسات النقدية تهتم بمرحلتي تحديد الفولكلور ومرحلة تقويم توظيف هذا الجنس. أغلب هذه الدراسات المبكرة والسابقة لمساهمات دندس وليندفورس تهتم بمرحلة تحديد الجنس الفولكلوري فحسب. من هذه الدراسات واحدة عالجت الاستخدام الذي يتم دون قصد من قبل بعض كتاب الروايات والقصص [٢٠]. وقد حاولت هذه الدراسة تحديد العديد من الأجناس الفولكلورية التي تتعرض للأشباح أو أرواح الموتى وإلى غير ذلك من أصداء الأدب الشعبي [٢١]. وهذه لا تخرج من مسح عام للجنس الفولكلوري في آداب فترة بعينها .. وتهتم الدراسة بأجناس كالمثل والشعر الشعبي والحكاية الشعبية بجانب العادات والتقاليد الشعبية، ولكن هذه الدراسة تعاني من قصور واضح نتج عن التركيز على مرحلة التحديد فقط . أما الدراسات المعاصرة الأخرى فهي كذلك تعاني من مثل هذا القصور . نضرب مثلا هنا بالدراسة التي عالجت استخدام المثل الشعبي في الأدب السواحيلي [٢٢] . فالكاتب هنا لم يتطرق للدور الذي يلعبه الجنس الفولكلوري وقيمته الجمالية في سياق النص الأدبي .

لكن بعض الدراسات المعاصرة وفقت في معالجة توظيف الجنس الفولكلوري في الأدب عبر منظور شامل يبدأ بالجنس الفولكلوري كنقطة لدراسة أسلوب توظيفه وقيمته الجمالية. المساهمة النظرية التي أعدها ابراهامز Rogers ABRAHAMS نموذج لهذه الدراسات [٢٣] إذ نجده يتناول وفق رؤية نقدية العلاقة بين الفولكلور والأدب، ومما أثرى هذه الدراسة نظرة الكاتب للفولكلور كأداء وممارسة حية نافياً بذلك عن الجنس الفولكلوري صفة الجمود والثبات[٢٤] .

ثمة دراسة أخرى عالجت الجنس الفولكلوري في قصة قصيرة للكاتب الأمريكي رالف أليسون [٢٥] RALPH ELISON وذلك بتركيزها على جنس فولكلوري أعاد أليسون صياغته، ركزت الدراسة على أن القصة تعتمد أصلاً على الأوهام الراسخة في

الوجـــدان الشعبي لدى بعض جماعات الزنوج، وقد وظف كاتب الدراسة معرفته العميقة بالثقافات الشعبية لمجتمع الزنوج الذى ينتمي إليه أليسون، وأوفت الدراسة مرحلتي تحديد الجنس الفولكلوري وتقويمه حقهما من المعالجة الموضوعية، وخلصت إلى أن أليسون أعاد صياغة الثقافة القومية خاصة المسح الشعبي منها وحافظ على رمـــوزها وإيماءاتها (٢٦) .

تحـــدث الـــناقد الكسندر س .كيرن ALEXANDER ذات مرة عن القيمة الضـــخمة للروائي وليام فوكنر William FAUKNER فقال أن فوكنر ليس بالكاتب السـهل بل أنه في واقع الامر معقد جداً، وحتى كان لا بد من جيل كامل من الأساتذة والـــنقاد يدرسونه ويتعمقوا فيه قبل أن يبلغوا ما يشبه الإجماع بصدد معانيه، وليس فيهم مـــن المؤمل أن يكون مصيباً نهائياً (٢٧). ولا شك أن قولاً كهذا يصدق على كاتب مثل الطيب صالح بقدر ما يصدق على كل مبدع حقق إنجازاً فنياً مشحوناً بالرمز والدلالة .

ثمة سؤال جوهري يدور حول اختيار مادة الكتاب التي تركزت بصورة أساسية عـــلى الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح، وحول أهمية هذا الجنس في سياق هذا الإبـــداع وأردف هـــذا السؤال بآخر هو لماذا الطيب صالح دون غيره من كتاب القصة والروائيين السودانيين الذين تعج بهم الساحة الأدبية . إن مشروعية السؤال الثاني تنبع من الظن بأن إبداع الطيب صالح قد لقي حظه من الاهتمام النقدي والدراسة . ولا شك أن مـــثل هذا الفهم يضع في الاعتبار كم — وليس نوع — هذا الاهتمام النقدي فهذا الإرث النقدي الضخم الذي تراكم من الاطروحات الأكاديمية والدراسات الجادة جنباً إلى جنب مع المقالات العابرة والانطباعية ظل يدور حول أطر محددة، وقبل التفصيل في هذه النقاط لابـــد من الإقرار بأن هذا الإرث النقدي بقدر ما أضاء الكثير من تضاريس عالم الطيب صالح الروائي إلا أنه في ذات الوقت خلق دروباً وعرة انبهمت معها المسالك وحفت بها

العديـــد من الآراء النقدية المبتسرة إضافة إلى التركيز على قضايا لا تمت للنص بصلة مثل التركيز على العلاقة بين الطيب صالح وبين شخصية مصطفى سعيد [٢٨] وربما ذهب بعض الكتاب إلى كون مصطفى سعيد شخصا بعينه [٢٩] .

وعـــلى الـــرغم من تعدد الرسائل الأكاديمية التي جعلت من إبداع الطيب صالح مرتكزا لأطروحاتها، إلا أن هذه الرسائل ظلت في الغالب الأعم تدور حول ملامح بأعيانها في هذا الإبداع . إضافة لهذا فإن غالبية الرسائل تركز أيضاً على رواية **موسم الهجرة إلى الشمال**، فمن عدد رسائل تسع لنيل درجات أكاديمية مختلفة نجد سبعاً منها تدرس هذه الرواية [٣٠] . ولا شك أن هذه النظرة الأحادية تضر كثيرا بالرؤية النقدية حيث لا بد من الـــنظر لإبـــداع الكاتب في وحدته الفنية ، ولم يقف تركيز النقاد والدارسين على رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** بل ينسحب على ملمح واحد من ملامح الدراسة وهو الصراع الحضاري بين الشرق والغرب كما تطرحه الرواية . فثمة دراسة تصف الشمال في الرواية بأنـــه " شمال الثورة الصناعية والعقلانية وجبروت الدماغ الإنساني الذي ما عاد يعترف بحـــدود غـــيره " [٣١] . وتذهب دراسة أخرى إلى أن الرواية تعالج وضع المثقف العربي الأفـــريقي الأسود وقد ألقت به في خضم صراع جاد بين حضارتين " [٣٢] . وثمة دراسة ثالثة تدرس الرواية بالتركيز على ما تسميه " رواية الفاجعة في اللقاء الحضاري " [٣٣] .

مهمـــا يكـــن من أمر فلسنا بصدد تقويم هذا الإرث النقدي بقدر ما نحن بصدد الـــتركيز عـــلى جانب قصوره ألا وهو إهمال العنصر التراثي عامة والجنس الفولكلوري خاصة في إبداع الطيب صالح، والجنس الفولكلوري سيكون ضالة هذا الكتاب . فالهدف الجوهـــري لهذا الكتاب هو إثبات وتحديد هذا الجنس في سياق الإبداع الروائي ومن ثم دراســـة أهميته في شكل مضمون النص الروائي ، ولهذا يطمع الكتاب في معالجة القصور الـــذي أشـــرنا لـــه، والذي جاء نتيجة اتفاق النقاد والكتاب حول تفوق الطيب صالح

وجميعهم يعزون هذا النجاح إلى عوامل ليس من بينها استيعاب الطيب صالح للجنس الفولكلوري وتوظيفه الخلاق له، كما سنوضح. الطائفة الأولى من الكتابات ركزت على تأثيرات الرواية الغربية، فيذهب أحد الكتاب مثلاً إلى الظن بأن كتابات الطيب صالح " لا تخلو من أصداء لكتاب مثل فوكنر وجوزيف كونراد Joseph CONRAD و ت. س . اليوت T . S. ELIOT [٣٤] وبعض الكتاب زعم أن تفوق الطيب صالح في استعمال اللغة يرجع إلى أنه " قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية الغربية " [٣٥] . ونجد دراسة تتحدث عن علاقة موسم الهجرة إلى الشمال برواية الكاتب الروسي ليرمنتوف **بطل من هذا الزمان** [٣٦] . وتركز الدراسة على ما تزعمه سمات مشتركة بين الروايتين مثل أسلوب السرد، وتداعي الزمان والمكان واستخدام الفلاش باك " [٣٧] .

وغني عن القول بأن هذه الأساليب موجودة أصلاً في أسلوب السرد في الأدب الشعبي، وأن وجودها في رواية الطيب صالح لا يعني بالضرورة علاقة روايته بهذه الرواية أو تلك بقدر ما تعني علاقة روايته بالتراث المحلي والعالمي ودراسة ثالثة تتحدث عن اقتباس الطيب صالح لأحد مشاهد مسرحية الدرس لمؤلفها يوجين يونيسكو UNESCO [٣٨] .

عرضنا فيما سبق بعضاً من الدراسات التي تصدت لمعالجة الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح وتلمسنا أوجه هذه الدراسات ويبقى أمامنا طراز آخر ألا وهو ذلك الطراز الذي تطرق للتراث عامة في هذا الإبداع انطلاقاً من مفاهيم خاطئة . لذا كان من الطبيعي أن يصل لنتائج خاطئة وغالباً ما تتركز هذه الأخطاء حول الفهم المخل لمقومات التراث السوداني .

واحدة من هذه الدراسات تقع في خطأ فادح وهو تغليب الجانب الأفريقي وإهمال العنصر العربي إهمالاً تاماً و تدور حول العنصر الأفريقي، وبتركيز شديد، وذلك بالحديث

عن الشخصية الأفريقية الأصلية [38] وعن "الفن الأفريقي" [39] والإنسان الإفريقي الجديد" [40] وبالجملة تنظر الدراسة لإنسان الطيب صالح بوصفه نموذجاً للشخصية الأفريقية ، ولا شك أن هذا القول ينطوي على فهم مغلوط نتج عن تجاهل العنصر العربي في ثقافة هذا الإنسان . وغني عن القول أن التراث السوداني مزيج من العنصرين الإفريقي والعربي، ويكفي أن الطيب صالح يستخدم اللغة العربية أي اللغة الأم بالنسبة له وذلك على خلاف غيره من الكتاب الأفارقة الذين يستخدمون اللغات الأوربية، وكفى بهذا الأمر دليلاً على وجود العنصر العربي في التراث الثقافي للطيب صالح، ومجتمع قرية "ود حامد" وهو المجتمع الذي يعالجه الطيب صالح، أقرب ما يكون للمجتمع الإسلامي العربي، لكن هذا بالطبع لا يمنع وجود العنصر الإفريقي.

وتقع في ذات الخطأ دراسة أخرى بعنوان " الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح " [41] وهي نموذج آخر للفهم الخاطئ للتراث السوداني خاصة جانب الفولكلور فيه، والدراسة تكتظ بكم هائل من الأحكام العامة والمصطلح الخاطئ وغير الدقيق . فهي مثلا تصف الحياة السودانية بأنها " حياة تتشابه في كثير من جوانبها مع البيئات الإنسانية الأخرى الواقعة في الانشداد [هكذا] إلى الماضي، أي لحظات قبل العصر العلمي الحديث " [42] . وإذا تجاوزنا عدم دقة المصطلح مثل " العصر العلمي الحديث " و " الصوفية الشعبية " فمن الصعب تجاوز النظرة الخاطئة لطبيعة التراث السوداني . فالدراسة تنظر بإزدراء وتعال لشخصيات (ود حامد) وتصف أفكار هذه الشخصيات بأنها ليست سوى " بقايا معتقدات خرافية وأسطورية وصوفية، تعطي هؤلاء الدراويش قوة ليست لهم " [43] . فاستخفاف الكاتب بالقيمة الروحية لهذا التراث هو جهل بعلاقة الإنسان السوداني ممثلاً في إنسان (ود حامد) بتراثه، ولا شك أن هذا التراث من أهم مقومات المجتمع السوداني إلى يومنا هذا، وقد قادت نظرة الاستخفاف هذه الدراسة

للوصول لحكم خاطئ وذلك بوصف الفكر السوداني بكونه يجمع بين مستويين من التفكير هما " التفكير العلمي المتطور والتفكير الغيبي المتخلف " (٤٠) وإذا افترضنا أن الكاتب يقصد بالفكر الغيبي " الفكر الصوفي " فلا شك أن كتابات الطيب صالح تدحض هذا الفهم، فالقوة الروحية هي التي أثرت هذا المجتمع وأعطته القدرة على مواجهة مختلف التحديات، المهم في الأمر أن الطيب صالح نفسه على وعي تام بالطاقة الهائلة الكامنة في الفكر الصوفي فقد صرح مراراً أنه يرفض منطق الرواية الغربية لأنها تقوم على العقلانية التي تتناقض مع جوهر عالمه الفولكلوري (٤٥) .

طائفة أخرى من الدراسات النقدية تجاوزت الطائفة السابقة التي أشرنا لها . ونبهت للعنصر التراثي في إبداع الطيب صالح، ولكن هذه الطائفة أيضاً لها قصورها المتمثل في استخدام مصطلح يتسم بالعمومية وعدم الدقة، ولا عدم استطاعتها تحديد ملامح وتفاصيل العنصر التراثي بشكل قاطع .

من هذه الدراسات واحدة تتحدث عن علاقة الطيب صالح بالتراث بعبارة انطباعية (٤٦) فنجدها، تقول، عن موسم الهجرة إلى الشمال " إنها رأس رمحنا في كتابة أدب يهم الجميع ويدخل وطننا وإنسانيته حيث العالم الكبير " (٤٧) . وعلى الرغم من اشتمال الدراسة على أفكار ثرة إلا أنها لم تتعمق في علاقة النص الروائي بالتراث .

ثمة دراسة أخرى تتصدى لمعالجة عنصر تراثي هام في روايات الطيب صالح وهو الإسلام الشعبي (٤٨) . ولا شك أن هذه الدراسة واحدة من الدراسات القلائل التي تركز على عنصر تراثي مأخوذ من البيئة الشعبية . وتعطي الدراسة تعريفاً عاماً يصف الإسلام الشعبي بكونه ذلك المزيج بين الإسلام الرسمي أو الفقهي المأخوذ من بطون الكتب والتقاليد الحية للديانات السابقة للإسلام (٤٩) . وتعلل الدراسة بروز عنصر الإسلام الشعبي في سياق إبداع الكاتب لكون هذا الإبداع تصويراً للحياة السودانية التي يمثل

الإسلام الشعبي واحداً من مقوماتها وركائزها [٥٠]. وعلى الرغم من أن الدراسة عالجت بعمق ظاهرة الإسلام الشعبي في روايات الطيب صالح إلا أننا نأخذ عليها جانب التحليل مـــن مـــنظور فكـــري فحسب وليس بمنهج فولكلوري كما هو متوقع حيث أن كاتب الدراسة باحث فولكلوري كان بوسعه استخدام طرائق وأدوات علم الفولكلور في معالجة الظاهرة، فلا نجد مثلاً استخداماً دقيقاً للمصطلح الفولكلوري، وهناك مثلا إشارة لهروب الـــولي ود حـــامد من عسف سيده في قصة **دومة ود حامد** دون الإشارة للكرامة التي جعلت هذا الهروب ممكنا، فالولي ود حامد فرش مصلاته في البـــحر وهرب كما جـــاء في قصـــة **دومة ود حامد** [٥١]. كذلك تحدثت الدراســـة عن ضو البيت دون الإشارة لكونه يجسد إلى حد ما نموذج " الغريب الحكيم " المعروف في الأدب الشعبي [٥٢]، كما سنوضـــح فـــيما بعد، ولكن يبقى لهذه الدراسة فضل الانتباه للعلاقة الوطيدة بين إبداع الطيب صالح وبين الموروث المحلي .

ودراســـــة ثالثة تركز عـــلى عنصـــر تراثي ألا وهـــو الحلـــم [٥٣] في قصـــة **دومة ود حامد** . وتنطلق هذه الدراسة من فهم صائب لطبيعة التراث ولأهميته في سياق الجـــنس الأدبي وتخـــلص إلى أن ثمة مغزى لتوظيف الطيب صالح لهذا العنصر وهو قناعته بإمكانـــات التصـــالح بين التكنولوجيا وبين التراث [٥٤] وتأسيساً على هذا الفهم تخلص الدراسة إلى أن التراث بالنسبة للطيب صالح " مصدر للصحة والسعادة " [٥٥] .

وفي مجموعة الدراسات التي انتبهت للعنصر التراثي واحدة جعلت من التراث نقطة ارتكـــاز وذلـــك عبر دراسة الارتباط الحميم بينه وبين إبداع الطيب صالح [٥٦] . ولقد وفقت هذه الدراسة في معالجة إبداع الكاتب وفق رؤية نقدية شاملة وصائبة، ولعل أهم مـــا توصلت إليه هو رغبة الطيب صالح في ابتعاث الأسطورة التي تتعلق بأصول القرية . واســـتخدام الكـــاتب للأسطورة المنقولة شفاهة هو واحد من الأساليب الأدبية لابتعاث

الملمح الإيجابي لشخصيات القرويين [٥٨] ورصدت الدراسة أيضاً توظيف الكاتب للعديد من أشكال النثر الشعبي كالمقامة والحكاية الشعبية . لكن يؤخذ على هذه الدراسة غياب الفهم الدقيق للمصطلح الفولكلوري فهي مثلاً تستخدم مصطلح الحكاية الشعبية بشكل عـــام ودون التفريق بين الأجناس المختلفة التي تدخل في إطار المصطلح . وهي كذلك لم توفـــق في فهم الكرامة كجنس فولكلوري، فنجدها تشير إلى أن عنف الزين كان بمثابة مطهر لسيف الدين [٥٩] . ولا شك أن العنف ليس هو المطهر ولكنها الكرامة ذلك النمط الفولكلوري الذي يحمل دلالات روحـــية بعيدة المدى للذين يؤمنون به كما في مجتمـــع (ود حامد) .

نخلص من كل ما تقدم إلى أن عوامل عدة كانت وراء اختيار إبداع الطيب صالح كـــنقطة انطـــلاق لهذا الكتاب، وأهمها أن الطيب صالح نفسه نموذج جيد للمبدع المثابر الذي يصقل موهبته بالعمل الدؤوب . وقد قطع رحلة طويلة امتدت لحوالى العقود الثلاثة بدأت منذ أن ظهر أول إنتاج له وهو قصته **نخلة على الجدول**، في أوائل الخمسينات من القرن السابق [٦٠] . وطوال هذه الفترة ظل المسار الأدبي للكاتب يتطور من عمل إلى آخر واســـتقطبت أعماله اهتمام النقاد والكتاب من مختلف مجالات المعرفة وترجمت أعماله إلى العديد من اللغات كالإنجليزية والإيطالية والفرنسية والروسية وكرست أطروحات أكاديمية لدراســـة هذه الأعمال كما ذكرنا . وعلى الرغم من الاهتمام الذي وجدته رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** التي رسخت أقدام الطيب صالح وحققت له نجاحا مذهلا [٦١] إلا أن النظرة الموضوعية تحتم النظر لجميع أعماله كوحدة متكاملة، كما سنوضح فيما بعد .

إن هـــذه الدراسة تطمح لملء الفراغ الشاغر في النقد السوداني وذلك باستخدام أدوات عـــلم الفولكلور في دراسة النص الأدبي . فما أقل المساهمات النقدية التي اهتمت بالجنس الفولكلوري الذي درج المبدعون على توظيفه بأشكال مختلفة . وفي الوقت الذي

حرص فيه النقد السوداني على الاستفادة من تقدم وتطور العلوم والمعارف الأخرى خاصة عـلم اللغات،الفلسفة وعلم النفس إلا أنه ظل بعيدة عن علم الفولكلور، على الرغم من الصلة الوثيقة بين الفولكلور والنقد . ولا شك أن النقد في الآداب الغربية استفاد أيما فائدة مـن العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى بل ومن مختلف أشكال تقدم البشرية، وقد رفد النقد مناهجه بأدوات علم الفولكلور وتولدت تيارات نقدية نتيجة هذا التلاقح، ومن هذه الـتيارات تيـار " النقد الأسطوري " وهو ذلك التيار الذي يدرس الأسطورة في سياق الجـنس الأدبي ويـدرس كذلـك أثر الأسطورة في الأدب " [٦٢] ولا نحتاج هنا بالطبع للإفاضة في الحديث عن التغيرات المذهلة التي أحدثها ظهور مؤلف فولكلوري ضخم مثل الغصـن الذهـبي لجـيمس فرايزر Frazer James [٦٣] على الأدب الأوربي المعاصر. وبوجه خـاص على كتـابات مبدعين مثـل ييتسW.B.Yeats و ت . س . إليوت T.S. Eliot وجـيمس جويس JAMES JOYCE وقد وصف هذا الكتاب الضخم بأنه " ليس فقط أعظم موسوعة للحياة البدائية في اللغـة الإنجليزية، ولكنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس " [٦٤]. وقد أسسـت هذه التيارات النقدية تقاليد ثابتة في الآداب الغربية وذلك على عكس ما حدث في الآداب العـربية ، والأدب السـوداني عـلى وجه الخصوص حيث تغلب عليه ندرة الكتابات التي استفادت من هذا التيار النقدي .

هوامش المقدمة

(١) انظر مثلاً مجموعة من العلماء السوفيت؛ **نظرية الأدب**، ترجمة نصيف جميل التكريتي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠،خاصة ص ٢١١ وما بعدها.

(٢) انظر يوري سوكولوف؛ **الفولكلور: قضاياه وتاريخه**، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧٠ صفحات (١٧-٥٥).

(٣) **نفسه** ، ص (٢١) .

(٤) **نفسه**، ص (٢٩) .

(٥) انظر:

Arche Taylor; " Folklore and the Student of Literature" In Alan Dundes (ed.) *The study of Folklore, (Engle Wood Cliffs, N.J.* Prentice Hall Inc 1965): 34 – 42.

(٦) **نفسه**، ص (٣٥) .

(٧) **نفسه**، ص (٣٥) .

(٨) مثل عبارة " بدوح لا يقع ولا يروح " والتي عادة ما تكتب خارج مظاريف الخطابات الخاصة .

(٩) انظر مثلاً: *Maria Leach* and Jerome Fried; OpCit (New York : Funk and Wagnalls , 1949) p . 398.

(١٠) انظر مثلاً:

K.M.Briggs; " Folklore in the Nineteenth Century English Literature. "*Folklore* 83 (1972): 3 – 20

(١١) Carol M , E astern , "The Proverb in Modern Written Swahili Literature : An Aid to proverb Elicitation . "In Richard Dorson (ed.); *African Folklore*, Bloomington and London: Indiana University, 1979: 193 0 210

وانظر أيضاً: Bernth Lindfors; " The Palm-Oil with which Achebe's Words are Eaten. " C. L Innes & Bernth Lindfors (ed.) *Critical Perspective on Chinua Achebe,* (London: Heinemann, 1979): 47 – 66.

(١٢) انظر في هذا الصدد :

I. N. Razonov; " From Book to Folklore. " In Felix Oinas and Stephen Sandokoff (eds). *The Study of Russian folklore* (Paris: Mouton, 1975) p p. 65 – 78.

(١٣) انظر، Dan Ben – Amos and Kenneth S . Goldstein (eds.), *Folklore: Performance and Communication.* (Paris: Mouton, 1975) p 144.

(١٤) انظر Alan Dundes, *Interpreting Folklore,* Bloomington , Indiana University Press , 1980). انظر ص (٢١١) وما بعدها .

(١٥) نفسه، ص (٢١١) .

(١٦) نفسه، ص (٢١١ – ٢١٢) .

(١٧) Bernth lindors; "*Critical Approaches to Folklore in African Literature* " in Richard Dorson (1979) *Op. Cit.* p p 223 – 234

(١٨) نفسه، ص (٢١١) .

(١٩) نفسه، ص (٢١١ – ٢٣٣) .

(٢٠) انظر، G . F Dalton; " *Unconscious Literary Use of Traditional Material.* " Folklore 85 (1974): 268 –275.

(٢١) نفسه، ص (٢٦٨) .

(٢٢) انظر، Carol M . Eastern, *Op. Cit.*

(٢٣) انظر Roger Abrahams , " Folklore and Literature as Performance . " *JFI* vol. TX No. (1972): 75 – 94.

(٢٤) نفسه، ص (٧٥) .

(٢٥) انظر، Bernard Ostendorf , Ralph Elison ;Flying Home , *From Folklore to short story* . " Vol. XIII No. 2 (1976): 185-200.

(٢٦) نفسه، ص (١٩٧) .

(٢٧) انظر الكسندر كيرزن؛ "الأسطورة والرمز، نقد قصة الدب لفوكنر". في جبرا إبراهيم جبرا (تر)، **الأسطورة والرمز** (بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣) انظر ص (١٩٧).

(٢٨) الطيب صالح نفسه حرص على (دحض مثل هذه المفاهيم في أكثر من مناسبة، فهــو

مثلاً يقول : " لا أظن أني أكتب لأقص للناس قصة حياتي وهي على أي حال حياة عادية لا تصلح قصة (.....) " انظـر أحمد سعيد محمدية وآخرون؛ **الطيب صالح عبقري الرواية العـربية،** (بيروت: دار العودة : ١٩٧٦) ص (١٢٧) . وفي إجابة على سؤال إذا كان هو مصطفى سعيد، أجاب الطيب صالح قائلاً " أعتقد أكون كاتباً رديئاً لو كان هذا صحيحاً، ومن الواضح أني لست هذا الإنسان (..) ما أريد أن أقوله أن الكاتب السيء هو الذي يصوغ شخصيات من الواقع مثل الرسام الذي يحضر موديلاً ويرسم الموديل (...)" انظر محمد الظاهر؛ (تسجيل) " أكتب لتكوين تيار عربي واحد " حوار مع الطيب صالح ، **الأقلام**، العدد الثاني عشر، (١٩٨٠) : ١٤٩٠ – ١٥٥٠ .

(٢٩) انظر مثلاً:

Mona Amyuni, Season of Migration to the North: A Casebook (Beirut: American University of Beirut)

وانظر أيضاً عبد الله محمد سليمان (ترجمة) " من البطل في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ؟" **مجلة الدستور** ، العدد ٤٤ ، ١٩٨٦/٨/٤م صفحة ٤٤ –٤٥.

(٣٠) انظر البيبلوغرافيا الجيدة التي أعدتها مني أميوني وذلك في Mona Amyuni Op. Cit. وانظر أيضاً قاسم عثمان نور بيبلوغرافيا الطيب صالح ، **الثقافة السودانية**، العدد ١٩ نوفمبر ١٩٨١ م: ١٢١ – ١٢٩ .

(٣١) جورج طرابيشي ؛ **شرق وغرب: رجولة وأنوثة** ، دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية (بيروت : دار الطليعة ١٩٨٠)

(٣٢) فوزية العطار؛ **أزمة الاجيال العربية المعاصرة** : دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال (تونس : مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ١٩٨٠م) ص ١١.

(٣٣) عبد الرحمن الخانجي؛ **قراءة جديدة في روايات الطيب صالح** ، (ام درمان: دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر ١٩٨٣) ص ٦٩.

(٣٤) **نفسه**، ص ٦٩.

(٣٥) انظر نور الدين ساتي؛ " بتشورين ومصطفى سعيد .. أو أبطال من ذلك الزمان ". **مجلة الثقافة السودانية**، العدد الثاني عشر (١٩٧٩) : ٤٠ – ٤٧ . نفسه، ص (٤١) .

(٣٦) **نفسه**، ص (٤١).

(٣٧) انظر عبد القدوس الخاتم؛ **مقالات نقدية** . (الخرطوم : مصلحة الثقافة، إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٧) : ٧٩ – ٨١.

(٣٨) انظر جلال العشري؛ "زوربا السوداني : أو البحث عن الذات الإفريقية " في أحمد سعيد محمدية وآخرون، **مرجع سابق**، ص : (١٥٢ – ١٧٤) .

(٣٩) **نفسه**، ص (١٥٥) .

(٤٠) **نفسه**، ص (١٥٦) .

(٤١) انظر عبد الحميد الغادين؛ " الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح "، **كتابات**، عدد ٧٦، يوليو (١٩٧٣) : ٨ – ٣٨ .

(٤٢) **نفسه**، ص (٢٢) .

(٤٣) **نفسه**، ص (١٩) .

(٤٤) **نفسه**، ص (٢٣).

(٤٥) الطيب صالح يقول صراحة في هذا الصدد : " أعتقد بأني وبكل وضوح اختطيت طريق مختلف عن طريق الكتاب العرب، وهو طريق المناخ الروحي السوداني وهو أن أقبل بأن تحدث المعجزات كما حدثت في عرس الزين (...) والموحة الآن هذه النظر الميتافيزيقية .. " .

انظر عبد الهادي صديق وعبد القدوس الخاتم . " حوار مع الطيب صالح " لقاء أذيع عبر إذاعة أم درمان مارس ١٩٧٨ (لم ينشر) .

(٤٦) انظر النور عثمان أبكر؛ " الرواية السودانية: دراسة نقدية " **الثقافة السودانية** – مايو (١٩٧٧) : ٢٦ – ٥٠ .

(٤٧) **نفسه**، ص (٣٠) .

(٤٨) Ahmed Nasr; " Popular Islam in Tayeb Salih, " *Journal of Arabic Literature* Vol. XI (1980): 88 – 103.

(٤٩) **نفسه**، ص (٨٨) .

(٥٠) **نفسه**، ص (٨٨) .

(٥١) انظر الطيب صالح؛ **دومة ود حامد** : سبع قصص (بيروت : دار العودة،

١٩٧٠) ص (٤٦) .

(٥٢) Ahmed Nasr, Op. Cit.

(٥٣) انظر سيزا قاسم، العناصر التراثية في الأدب العربي . (تر) عفت الشرقاوي الأحلام في ثلاث قصص ، **فصول**، العدد الثاني، يناير (١٩٨٢) : ٢١ - ٢٩ .

(٥٤) **نفسه**، ص (٢١) .

(٥٥) **نفسه**، ص (٢٨) .

(٥٦) Constance E. BERKLEY, The Roots of Consciousness Modeling The Arts of al-TAYEB Salih Ph. D dissertation, New York University, 1979.

انظر أيضا الجزء الخاص بعرس الزين في Constance Berkley : El Tayeb Salih , The Wedding of Zein *JAL* , VI (1978) 105- 114

(٥٧) **نفسه**، ص (١٠٨) .

(٥٨) **نفسه**، ص (١٥٩) .

(٥٩) **نفسه**، ص (١٥٩) .

(٦٠) نشرت القصة أول مرة في مجلة هنا لندن في أوائل ١٩٥٢ انظر قاسم عثمان نور، **مرجع سابق** .

(٦١) صدرت حوالي ثلاث عشرة طبعة من هذه الرواية أولها صادرة عن دار العودة، بيروت وآخرها تلك الصادرة عن سلسلة عيون المعاصرة وهي التي نعتمد عليها، انظر، الطيب صالح؛ **موسم الهجرة إلى الشمال** (تونس : دار الجنوب للنشر، ١٩٧٩).

(٦٢) انظر:

Joseph P. Strelka (ed.); *Literary Criticism And Myth* (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1980.)

(٦٣) انظر جون فيكيري ؛ الغصن الذهبي : وقع عميق وغط أعلى " **في جبرا إبراهيم جبرا** (١٩٧٣)، **مرجع سابق**، ص ٢٢٢ - ٢٥٠ .

(٦٤) **نفسه**، ص (٢٢٢) .

علاقة المبدع السوداني بالتراث

يدأ اهتمام المبدع السوداني بالتراث عامة والفولكلور خاصة متأخراً بعض الشئ . ولم يــأخذ هذا الاهتمام شكلاً واضحاً إلا في فترة النهضة الأدبية أي في الثلاثينات حيث تبــلور فهم عام حول مفهوم الذاتية السودانية الذي ابتدعه طلائع جيل الثلاثينات والذي ربما كان للواقع السياسي بعض الأثر في أحيانه، خاصة انتفاضة ١٩٢٤ م وما لحقها من عســف وبطــش بالمتعلمين (١) وفي إطار الذاتية السودانية ولدت النظرة للتراث، وظهر الأدب المعــبر عــن هذه الذاتية وهــو الأدب الذي اصطلح على تسميته بــ " الأدب القومي " (٢) .

إن العلاقة بين المبدع السوداني وتراثه بدأت حذرة ومتعثرة بعض الشئ، ولا شك أن هذا يرجع لقصور النظرة للتراث خاصة لجانب الفولكلور فيه حيث كانت هذه النظرة آحاديــة على الأغلب وهي إما عداء للفولكلور وأما حماس دافق له . وانطلاقاً من هذه النظرة الانتقائية ظلت مواقف المبدع السوداني تتأرجح بين الرفض والقبول للتراث .

تبنى حمزة الملك طمبل موقفا أقرب ما يكون للموقف العدمي وهو موقف الرفض للتراث جملة وتفصيلاً على المستوى النظري ؛ فقد نفى حمزة أية صلة بين القديم والجديد ويقــول في هــذا الصدد على أي أنقاض قام بناء خزان سنار ؟ . إنه لم يقم على أنقاض ولكــنه بــناء جديد على أساس جديد " (٣) . أما على مستوى التطبيق فهو يناقض ما ذهب إليه حيث لم يجد بداً من الرجوع للتراث ممثلاً في اللهجة العامية ليوظف امكانات

هــذه اللهجة لإبداع شعر يتميز بالحداثة . وقد كان حمزة على وعي بهذا الامر وأشار له في مقدمة ديوانه الشعري وذلك بقوله : " لقد خالفت في هذا الديوان بعض أصول اللغة مخالفــة طفيفــة متعمدة، وذلك بالوقوف على المفعول وغيره من الكلمات بين قوسين بالســكون تمشياً مع أصل اللهجة والوزن . " (٤) ومهما كانت قيمة هذه التجربة إلا أن الأدب الســوداني المعاصــر يحفــظ لطمبل حق الريادة والجرأة على التجريب واكتشافه لقدرات النغم في اللهجة العامية، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن تجديد حمزة الشعري يتركز في " الـتوفيق بـين الـنغم التقليدي للعروض والنغم الشعبي ومجاراة النحو مع الخضوع للتركيب العامي (٥) .

أمــا التجاني يوسف بشير الذي ساهم بنصيب وافر في حركة تجديد الشعر السوداني فيــنظر للــتراث نظرة استخفاف (٦) . نلمس هذا في لهجته " التي يخاطب بها القراء حين تحدث عن الأغنيات والصناعات الشعبية قائلاً " أما الأغاني التي ملأتم بها اسطواناتكم فإنها جوفــاء بعيدة كل البعد عن أغاني الأمم الحية ومثلها صنائعكم كالأطباق التي تصبغونها بالطلاء وكالأحذية والمحافظ الجلد المنقوشة (٧) .

وقد وصل التجاني درجة بعيدة في رفض التراث حتى صرح مرة بما يعني أن التراث لا قيمة له (٨) . لكنه في موقف آخر يناقض نفسه تماماً ويشيد بالأدب المحلي الذي يسميه " الأدب الشعبي " (٩) وذلك في معرض إشادته بمؤلف مسرحية (عائشة) وهي مسرحية باللغة العامية وفيها يتحدث عن ثراء العامية وعن قدراتها في ايصال المعنى (١٠) .

كالتجاني يقف محمد أحمد محجوب موقف الإزدراء والاستخفاف (١١) فالمحجوب لا يرى في مدائح المهدي مثلا سوى " بعض قصائد كانت تصاغ في مدح المهدي وخليفته وبعــض الأمراء " (١٢) . وينتهي المحجوب إلى نفس النهاية التي وصل إليها التجاني وهي ضرورة تطوير التراث وذلك في مناداة المحجوب بإعــادة صياغة القصص الشعبي: " انظر

إلى تــلك القصص الغرامية من أمثال قصة تاجوج التي إذا وجدت من يأخذها ويذهب وحشــيتها ويضــع فيها من الخيال ما يكسبها رونقاً فنياً ويضعها في شعر رصين لكانت مثــاراً لاعجاب الأمم الأخرى بشعورنا واهتمامنا بأدبنا " (١٣) . وأشار المحجوب كذلك لأهمية القصائد التي تتحدث عن تاريخ السودان وأبطاله والتي يسميها ملاحماً (١٤) .

إن الرفض للتراث لم يكن السمة الغالبة لدى أدباء الثلاثينات . فهناك من نادى بضرورة الاهتمام به دون أي تحفظ . من هؤلاء محمد عشري الصديق (١٥) وهو من الرواد الذيــن أشــاروا بدقة إلى مصطلح " أدب الشعب " . وكان ذلك في معرض دفاعه عن الأدب القومــي (١٦) . حيــث يقول " فالأدباء الطامحون إلى إحياء الآداب القومية سواء كــانوا في مصر أو في السودان يخلق بهم أن يتعمقوا في حياة الأوساط الاجتماعية كلها ويألفوا مثلها العليا والسفلى [هكذا] وخرافاتها وأساطيرها وأشعارها . وبالإجمال كل ما يتعلق بما يدعوه الغربيون ويدرسون باسم (أدب الشعب) " (١٧) . ولا ريب أن اطلاع عشــري على الآداب الغربية خاصة الأدب الانجليزي أعانه على الوصول للفهم الصائب لمصــطلح أدب الشــعب. وربما يكون عشري من الرواد الذين استوعبوا الفهم السليم للمصــطلح، وقــد قــاده هذا الفهم إلى تحديد إطار هذا العلم وذلك بإشارته لأجناس فولكــلورية بعينها - كما رأينا — إضافة لهذا نجد فهم عشري للغات العامية يتميز بالدقة والصــواب . وذلك في حديثه عن الاصطلاحات التي وضعهما اللغويون القدماء بالهجنة والركاكة ورفضوا إدراجها في سياق اللغة الفصحى، وأشار إلى الاهتمام المعاصر من قبل اللغويون بهذه الاصطلاحات (١٨) .

في جــانب آخــــر نجد الأمين علي مدني الذي يقف مع عشري في الدفاع عن الــتراث (١٩)، فقد نادى الأمين بضرورة الاهتمام باللغة العامية وباحترامها وقد ذهب إلى القــول بأن الشعر السوداني لا بد وأن يكون عامياً ويقول في هذا الصدد : " وعندي من

الصواب أن نحترم لغتنا الدارجة لأنها اللغة التي نتكلم بها فإن لم نحترمها الاحترام كله فلا يصح أن نزدري بها إلى حد اضطهاد من يستعملها في خطراته الشعرية "[٢٠] .

وقد نجد بعض العذر لهذا التناقض في النظر للتراث والفولكلور بوجه خاص . فالفولكلور نفسه لم يكن في فترة الثلاثينات تلك قد تأسس كعلم قائم بذاته في السودان وكان مصطلح " فولكلور " حديث عهد في الأدبيات المترجمة عن اللغات الأوربية — خاصة الإنجليزية .

جملة القول أن مصطلح " فولكلور " شابه الكثير من الاضطراب وليس أدل على هذا من تعدد الأسماء التي استخدمت في الاشارة له في الأدبيات السودانية مثل " الأدب القومي "، " التراث القومي "، " الأدب المحلي " و " الأدب الشعبي " يضاف لهذا سيادة النظرة الانطباعية لمادة الفولكلور التي تتدرج من الحماس الدافق لها إلى الاستخفاف بها، فثمة من يصف الشعر الشعبي بأنه قد بز الشعر العربي السوداني من ناحية التعبير وجودة المعاني [٢١]، بينما يصف باحث آخر الابداع الشعبي بالركاكة والرتابة [٢٢] .

ولقد ظلت العديد من هذه السلبيات عالقة بالدراسات الفولكلورية حتى وقت قريب، فالنظرة الأحادية وخاصة الانتقائية للفولكلور ظلت سائدة و لم تسلم منها بعض الأطروحات الأكاديمية [٢٣] فمثلاً نجد باحثاً يبرر اختياره لدراسة الأدب الشعبي عند الشايقية بإعجابه بجماعة الشايقية " وجرأتهم وكرمهم وروعة بطولاتهم " [٢٤] . ولا ريب أن حماس الباحث لجماعة الشايقية قاده إلى التركيز على ما يراه مشرقاً في أدبهم ولكنه أغمض عينه عن ما عدا ذلك، وكان من المحتم أن تقود هذه النظرة الانتقائية إلى رفض البعض لبعض جوانب التراث بحسبان أنها " غير كريمة " أو تسيء للآخرين أو غير ذلك من المبررات فثمة كاتبة تتساءل " ما موقفنا من الأمثال التي لها دلالات لا تساعد [هكذا] في وضع الأسس السليمة لتكامل الذاتية السودانية ؟ " [٢٥] .

وكذلك كان من الطبيعي أن تقود تلك النظرة الانتقائية للتراث لتركيز على جنس دون الأجناس الأخرى، وغالباً ما يكون هذا الجنس الشعر الشعبي، وربما أهم أسباب الانحياز لهذا الجنس هو الميل الفطري للشعر ولكل ما هو غنائي (٢٦)

لتجاوز كل السلبيات التي أشرنا لها كان لابد من تأسيس نظرة علمية للفولكلور وذلك بالاعتراف الأكاديمي بالدراسات الفولكلورية . وقد تمثل هذا الاعتراف في إنشاء شعبة أبحاث السودان بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٤ م التي أصبحت فيما بعد معهداً للدراسات الإفريقية والآسيوية يضم شعباً ثلاث واحدة منها للفولكلور . وقد كان لهذه المؤسسة الأكاديمية منذ إنشائها فضل الجمع الميداني والتسجيل والكتابة الصوتية وغير ذلك. وبفضل كتابات الباحثين بهذه المؤسسة وطلابها استقرت التعريفات الصائبة لعلم ومادة الفولكلور، وقد تخلص الفولكلور بفضل هذه التعريفات من الكثير من المفاهيم الخاطئة التي لحقت به مثل الارتباط بالماضي والريف ومجهولية المؤلف وغير ذلك (٢٧) . كذلك أعطت هذه المساهمات الأكاديمية للراوي الشعبي قيمته الحقيقية ونظرت له كمبدع خلاق له دور جوهري في أداء الجنس الفولكلوري (٢٨) . كما أكدت هذه المساهمات الدور الهام للفولكلور كعامل فعال من عوامل التنمية الاجتماعية والاقتصادية (٢٩) . ويهمنا من كل ما سبق مساهمة هذه المؤسسة الأكاديمية في ترسيخ التعريف العلمي لمصطلح " فولكلور " وحسمها للاضطراب الذي ساد لزمان غير قصير حول هذا المصطلح .

وضعت محاولات واجتهادات التربويين النواة الأولى للاهتمام بالنص الفولكلوري خاصة الحكاية الشعبية (٣٠) — ونبهت قطاعات المتعلمين والكتاب بوجه خاص إلى ثراء وخصوبة هذا النص وقد سعى طلائع التربويين لاستنباط مناهج للاطلاع تناسب الطفل السوداني وارتبطت هذه الطلائع بمكتب النشر (٣١) الذي درج على نقل العديد من أجناس

الفولكلور خاصة الحكاية الشعبية إلى التلاميذ بلغة مبسطة، وقد كان الهدف الأساسي لهذا الجهـــد هو استغلال الجنس الفـــولكلوري كوســـيط لتدريس اللغة العربية [٣٢] وقد ســـار الكـــثيرون عـــلى هذا المنوال ومضوا يعيدون صياغة الحكاية الشعبية بغرض إثراء القاموس اللغوي للتلاميذ أو ترغيبهم في الاطلاع . وها هو أحد هؤلاء التربويين يشير إلى أن الهـــدف مـــن جمـــع الحكايات هو " أن يعرف الطفل جمال لغته نثراً ونظماً " [٣٣] . ويضيف قائلاً " ونحن لنشعر بحاجة طفلنا الســـوداني إلى منظومات تناسبه" [٣٤] . وذلك مما يؤكد وعي هذا الكاتب بحاجة التلميذ لمثل هذه المنظومات .

كان على المبدع السوداني الانتظار حتى ظهور طلائع الفولكلوريين السودانيين الذين كان في مقدمتهم عبد الله الطيب وغير السودانيين كعبد المجيد عابدين . فقد أعد عبد الله الطيـــب دراســـة رائـــدة عن العادات درس فيها تغير العادات لدى الجماعات النيلية في الســـودان [٣٥] . وأبـــرز مـــا في هذه الدراسة إشارته لضرورة المبادرة بتسجيل العادات والـــتقاليد قبل اندثارها، وملاحظته أن العلوم التي يمكن أن تقوم بهذا التسجيل هي علم الاجتماع، علم الأنثروبولوجيا والتاريخ دون أن يشير للفولكلور من قريب أو بعيد [٣٦] . وفـــيما بعـــد ركز عبد الله الطيب جهده على تسجيل الحكاية الشعبية وإعادة صياغتها بأســـلوب يقـــترب كـــثيراً من أسلوب الراوي الشعبي، وقد بدا مسعاه هذا منذ بداية الخمسينات وتواصل على مدى أكثر من عقدين من الزمان، كما سنوضح فيما بعد .

أمـــا عـــبد المجيد عابدين فقد توفر لدراسة الأدب الشعبي السوداني في إطار اهتمامه بالـــثقافة العـــربية في الســـودان [٣٧] . ولعابدين فضل — وأيما فضل- في إرساء القواعد الأساســـية لعلم الفولكلور السوداني المعاصر وذلك بكتاباته وأبحاثه المبكرة في هذا المجال والـــتي اضـــطلع بهـــا منذ أوائل الخمسينات [٣٨] وعلى الرغم من ندرة المصادر وصعوبة الحصـــول عـــليها آنـــذاك إلا أن عـــابدين وبدأب حثيث وثق مصادر بعض الأجناس

الفولكلورية كاللهجات العربية [39] والشعر الشعبي [40] والمثل الشعبي [41] . وكذلك لعابدين فضل الريادة في دراسة اللهجات العربية في السودان حيث وضع يده على القيمة الحقيقية لهذه اللهجات، وأكد بأن هذه اللهجات غنية بموادها وتراكيبها [42] .. كذلك مما لا شك فيه أن عابدين من أوائل الباحثين الذين انتبهوا للقيمة الضخمة لطبقات ود ضيف الله وعولوا عليه كمصدر للثقافة السودانية [43]، وعابدين كذلك رائد حقاً في الاهتمام بأعمدة الشعر الشعبي خاصة الشاعر الشعبي الحاردلو الذي أسماه (أمير الشعر الشعبي) [44] .

وكما هو متوقع فإن هذه المساهمات بحكم ريادتها كانت تحمل الكثير من سلبيات البدايات الأولى، فنجد عابدين ينظر للأدب الشعبي السوداني نظرة آحادية حيث سعى لاثبات أطروحته حول عروبة السودان. ففي دراسته لشعر الحاردلو نجده يحرص على أن الحاردلو " شاعر عربي صميم "[45] . بجانب هذا لعله كان من الطبيعي أن يركز عابدين على جانب المضمون أو الوظيفة في النمط الفولكلوري الذي يدرسه دون الاهتمام بالراوي أو الجمهور أو النصوص المتعددة للنمط، فالرؤيا الشاملة للنمط الفولكلوري لم تتبلور إلا مؤخراً جداً بعد رسوخ المناهج التي درست الفولكلور وفق منهج الأداء . والأمر نفسه ينطبق على مساهمات عبد الله الطيب الذي نجده يركز أساساً على اللغة في النص الشعبي، كما سنوضح فيما بعد .

بعد هذه الخلفية التاريخية السريعة لتطور الدراسات الفولكلورية السودانية نأتي لجزء آخر نركز فيه على دراسة تطبيقية لبعض نماذج توظيف الجنس الفولكلوري في الابداع السوداني في الشعر والمسرح ثم القصة، وسنلاحظ أن العديد من المحاولات قد تمت في مجال توظيف الجنس الفولكلوري منذ أن تبلورت للإبداع السوداني ذاتيته أي منذ فترة النهضة الأدبية في الثلاثينات من هذا القرن .

الشعر:

قبل الدخول في دراسة توظيف الجنس الفولكلوري في الشعر السوداني لا بد من الإشارة لظاهرة خاصة بالشعر ألا وهي ارتباطه بالإسلام عامة والروح الصوفي بوجه خاص . وقد لفتت هذه الظاهرة دارسي ونقاد الشعر السوداني؛ فنجد إحسان عباس مثلاً يحاول تفسير الظاهرة بإرجاعها للبيئة التي نشأ فيها الشعر [٤٦] ويصف احسان عباس هذه البيئة بأنها " بيئة صوفية متدينة ذات حظ ليس كبير من الموضوعات الشعرية المتنوعة أو من المستوى التعبيري القوي" [٤٧] . ويذهب إلى أن الشعر السوداني منذ نشأته ظل يحتذى أشكالاً دينية كالأدعية والابتهالات والمدائح النبوية [٤٨] ، وفي جانب آخر يفسر عبده بدوي الظاهرة بأن الشعر السوداني تعبير عن النفسية السودانية التي يكتنفها روح صوفي [٤٩]، كما يعتقد . والظاهرة تهمنا هنا لأن الروح الصوفي لها تأثيرها العميق في استلهام الشعراء للجنس الفولكلوري، وسنمثل هنا لشاعرين هما محمد المهدي المجذوب ومحمد عبد الحي .

محمد المهدي المجذوب واحد ولا شك من أعمدة الشعر السوداني المعاصر [٥٠] . تجربة المجذوب مع التراث ملمح مهم من ملامح استلهامه الشعري، وتتبلور هذه التجربة في الارتياد العميق بالتراث الصوفي حتى جاء شعره انعكاساً لهذا التراث وتعبيراً صادقاً عنه. والصوفية تفرض نفسها على شعر المجذوب حتى قيل أن شعر المجذوب خرج من "مشيمة التراث الديني " [٥١] . والمجذوب نفسه يرى شعره تلاقحاً وانصهاراً لعناصر هذا التراث، فالعديد من هذه العناصر بل أغلبها يرتبط مباشرة بالروح الصوفي ومنها كما يذكر المجذوب نفسه " مدائح الولي الكامل " (.....) وسير التاريخ الحافل بالمآثر وطبول المقدم القارئ " [٥٢] .

كان طموح المجذوب الكبير كتابة شعر سوداني يعبر عن الشخصية السودانية .

ولعل هذا يفسر تمرده على قالب القصيدة الكلاسيكية بل ورفضه لكل ما يقيد القصيدة من الانطلاق والتحرر لتعبر عن نفسها بعفوية وصدق . وقد عبر عن هذا الأمر بقوله : "ليس لي مذهب شعري (.......) ولم أجعل اللغة غاية واشتهي الخروج على قوانينها الصارمة . ولا أعرف تقطيع البيت على التفاعيل " [٥٣] . ولم يكن للمجذوب ثمة مفردة شعرية وأخرى غير شعرية وليس من مضمون يستعصي أو يتعالى على الرؤية الشعرية، وفي جانب اللغة لا يتمسك المجذوب بالعربية الفصحى بل يعود إلى العامية ليفجر فيها إمكانات هائلة محاولا إحياء نموذج اللغة السودانية التي سادت إبان دولة الفونج والتي تتكون من الفصحى والعامية، وقد ترك المجذوب قاموساً شعرياً زاخراً بالدلالات والمعاني وظل هذا القاموس إنجازاً رائعاً من إنجازاته الشعرية . وخلق هذا في شعره أسلوباً جديداً مما أسماه أحد النقاد بالفتح القاموسي عند المجذوب [٥٤] .

مهما يكن من أمر فإن توظيف المجذوب للتراث يختلف عن توظيف غيره من المبدعين فهو لا يستخدم موتيفاً أو جنساً فولكلورياً بعينه ولكنه يستوعب روح التراث الأصيل كما تظهر في اللغة بكل مفرداتها ويسعى لاعادة صياغة هذا الروح شعرياً . وقد لاحظ النقاد عمق اتصال شعر المجذوب بالتراث الشعبي دون الاشارة لملامح بعينها في هذا الشعر [٥٥] وربما يرجع هذا لأسلوب تمثل المجذوب للتراث . فالموتيفات الفولكلورية قليلة جداً في شعره كما سنوضح لكن جوهر هذا الشعر مع هذا يعكس التراث السوداني. ويستوقفنا في تجربة المجذوب في استلهام التراث نموذجان:

في النموذج الأول يستخدم الشاعر موتيفات من الحكاية الشعبية " فاطمة السمحة" في قصيدة " العنان" [٥٦] دون الاشارة من قريب أو من بعيد لهذه الحكاية . لكن النظرة الفاحصة في النص الشعري تكشف أصداء هذه الحكاية، فالقصيدة تتحدث عن حصان جامح بسبب الرعب لبعض قوم فشلوا في وضع حد لجموحه، وتكررت التجارب

هـذا الأمـر لكنها جميعاً باءت بالفشل وفي النهاية تتصدى العذارى للأمر ويصنعن من شـعورهن شباكاً يسقط في حبائلها الحصان الجامح [٥٧] . وكما سنوضح فإن السبائب الطويلة للعذارى تذكر بالسنبيبة التي تتعلق بحوافر حصان محمد في الحكاية المعروفة " فاطمة السمحة " التي كثيراً ما يتردد فيها موتيف استخدام البنات للشعر الطـويل للخلاص من مـأزق مـا، وذلك للدلالة على أن العقـل والبصيرة قادران على هزيمة الشر في أي صورة يجيء.

والمجـذوب يـأخذ الموتيف ويحمله دلالات جديدة فبدلاً من أن يكون الغول أو السـعلاة رمـزاً للشر كما هو مألوف في الحكاية الشعبية يجعل الحصان رمزاً لهذا الشر وكأنما يشير الشاعر بطرف خفي إلى قلب الموازين في هذا العصر حتى صار الحصان بكل شموخه رمزاً للشر والرعب، ويخلص الشاعر للحكمة التي جسدها في قصيدته التي جاءت عـلى لسان الشاعر الحكيم . ولا شك أن صورة الشاعر الحكيم هي صورة مأخوذة من الثقافة الشعبية للراوي الذي يطوف القرى يروي الحكاية كما في السيرة الهلالية وغيرها، يصف المجذوب الحكيم قائلاً : -

" ومر شاعر مفرد حكيم

يطوف بالفريق

يختزن العبرة في ربابه العتيق "[٥٨] .

ونجد الشاعر الحكيم الراوي يطوف القرى ليحكي للناس حكمة حكاية الحصان التي يلخصها المجذوب بقوله على لسان الحكيم :

" ليس الضعيف بالضعيف يا زمان

وكل طغيان له عنان "[٥٩] .

الـنموذج الثاني للمجذوب نجده في القصيدة المطولة " شحاذ في الخرطوم [٦٠] .

والــتي يوظف فيها الشاعر حكاية المثل الشعبي المعروف حول حكمة البصيرة أم حمد التي يصــورها العقــل الشعبي نموذجاً للنصح غير الصائب الذي لا فائدة منه [٦١] . فالقصيدة تقــوم على حوار طويل بين الشاعر وشحاذ أعمى وجده على قارعة الطريق . والشاعر يحاول أن يسبر غور هذا الشحاذ، أهو محتال أم رجل معوذ حقيقة ويخاطبه قائلا :

" أريد أن أعرف من أنت ، فهل أنت تمثل أم صورة ساقطة بلا إطار تؤمن بالقسمة والقضاء ؟ لست فاشلاً "[٦٢] .

وفي منتصف القصيدة يشير الشاعر للشخصية الشعبية البصيرة أم حمد وذلك عندما توهــم أن الشــحاذ يأمره بالصبر، وهنا يستحضر الشاعر القصة المعروفة حيث يخاطب الشحاذ :

" تأمرني بالصبر والتفويض . هذي

قمة الشطارة . ذكرتني صاحبة البصارة (....) [٦٣] .

ويمضي الشاعر يروي الحكاية كما تروى في الأدب الشعبي ولكنه يضيف لها أن أم حمد " قبضــت أجــرها وذهبت تجيب على أسئلة أخرى ومشكلات "[٦٤] . هكذا يضيف الشــاعر لأم حمــد بعداً جديداً وهو أنها تبيع خبرتها وجماع معرفتها لقاء مقابل مادي، والإشــارة واضــحة هنا : فهو يقول أن السعي وراء الربح قد تفشى بين الناس حتى أن شخصاً مثل أم حمد بكل سذاجتها أصبح يقبض نقوداً لقاء النصح الفاشل، فالقول السائر أصلاً عن أم حمد يركز على عدم سداد رأيها لكن الشاعر يضيف لهذا كونها تأخذ مقابلاً مادياً وأنها مضت توظف حكمتها لتجيب على أسئلة أخرى مما يوحي بحرصها على جمع المــال أي الارتزاق وهذا هو عين ما يقصده الشاعر حيث يرمي طوال القصيدة للسخرية من أوجاع الزمان ومرارته التي تتجسد في تكالب الناس على المال . ولعل أبلغ صورة على

هـــذا الارتزاق هو ذلك الذي يتحدث باسم الإسلام والذي يصفه الشاعر بقوله مخاطباً الشحاذ : –

" السيد المعبود صاحب المليون طاف مثلما تطوف

يشحذ باسم الله والرسول مثلما تشحذ أيها الكفيف " (٦٥).

أما تجربة الشاعر محمد عبد الحي مع التراث عامة فهي جديرة بالتأمل، وفيها يحاول استعادة الفردوس المفقود الذي يراه في دولة الفونج أو سنار . فقد أفرد الشاعر العديد من القصائد التي تتغنى بمجد سنار وبرموز هذا المجد، ولعل أوضح مثال على هذه القصائد هي مطولته " العودة إلى سنار " (٦٦) . وفيها يشير صراحة إلى كون سنار هي النموذج الأعلى للمجتمع السوداني وذلك في قوله :

" سنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء لثلاثة قرون حتى القرن التاسع عشر . لغة اللسان وتاريخ ووطن وحضور ذو حين. "(٦٧) .

ولعـــبد الحـــي كذلـــك العديد من القصائد التي يدور محورها حول شخصيات مـــأخوذة مـــن طـــبقات ود ضيف الله ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال إسماعيل صـــاحب الـــربابة الذي يفـــرد له قصيدة بعنوان" حياة وموت إسماعيل صـــاحب الربابة " (٦٨)، والذي يراه نموذجاً أعلى للشعر السوداني . ويقول عنه " إن الصورة الأولى الحقيقية للشاعر السوداني هي مما أبدعه الخيال الجمعي الشعبي في شخص إسماعيل صاحب الربابة (....) إنها الصحوة الحقة في ثقافتنا " (٦٩) .

وعلى الرغم من نظرة عبد الحي الانتقائية للتراث وتركيزه على الجانب الديني إلا أن توظيفـــه للتراث يعد واحداً من أهم ملامح تجربته الشعرية وتعد قصيدة " سنار " نموذجاً خلاقـــاً لـــتطويع التراث . وقد انتبه النقاد للمضمون الغني والخصب للقصيدة ودرسوا ارتـــباطها بالتراث . وذهب البعض إلى أنها تعكس " التصاقاً حميماً بالبيئة والتراث الشعبي

وتاريخ الحضارة في السودان " (٧٠) . والقصيدة بحق رؤيا شعرية لمقومات المجتمع السوداني بثقافاته المتعددة والمتباينة .

المسرح :

بـــدأ توظيف الفولكلور في المسرح مبكراً منذ البدايات الأولى للنشاط المسرحي في السـودان . فقد انتبه مؤلفو المسرحيات والتمثيليات إلى ثراء التراث وعملوا على تأليف وإعداد الروايات التي عادة ما يشار لها بالروايات القومية (٧١) . وربما تأثر هؤلاء الكتاب بالمســرح الشعري الذي ساد في مصر وبرع فيه شعراء على رأسهم أحمد شوقي وخليل مطــران وغيرهمـــا من الذين لجأوا إلى استنطاق التراث العربي بأحياء فجر تاريخ العرب والعروبة . وقد وجد هذا الضرب من التأليف نجاحا لدى النظارة في العالم، و لم يكن من الغــريب أن يــلجأ كتاب المسرح في السودان لمثل هذا الضرب، وبنفس القدر تجاوب الــنظارة في السودان مع هذا النشاط المسرحي (٧٢) . وكتبت الصحف والأقلام مشيدة بــنجاحه وخــرجت أصداء هذا النجاح وراء الحدود إلى مصر (٧٣)، و لم يخل الشعراء والكـــتاب السودانيون بتشجيع هذا النشاط. فنجد التجاني يوسف بشير يعبر عن إعجابه بالمسرح الجديد في قصيدة يشيد فيها بالمســـرح الناطق بلغة عامـــة السودانيين (٧٤) .

تــرك ذلك النجاح الأدبي بصماته على الابداع المسرحي حتى يومنا هذا فقد ظل العديد من كتاب المسرح أحرص ما يكونون على السير على هدى التراث المسرحي الذي ينصـــب اهتمامه على معالجة القضايا القومية ذات الصلة القوية بتاريخ السودان بأسلوب يوظـــف العاميـــة والشعر الشعبي خاصة الدوبيت . وقـــد برز في هذا المجال العديد من كــتـــاب المســـرح وعلى رأســـهم إبراهيم العبادي الذي له العـــديد من المسرحيات وأهمهـــا " الملك نمر " (٧٥)، ومن الكتاب أيضاً خالد أبو الروس ومن مسرحياته " خراب سوبا "ومنهم أيضاً الطاهر شبيكة الذي كتب المسرحية المعروفة " سنار المحروسة " (٧٦).

وثلاثـتهم يستنطقون أحداث التاريخ الوطني وغالباً ما يوظفون شخصية أو واقعة تراثية كركيزة أساسية للعمل المسرحي . لكن مما يؤخذ على هذه المسرحيات أنها برغم ريادتها ولجوئهـا للتراث إلا أنها غالباً ما تكتفي بالإشارة للشخصية أو الواقعة التاريخية بعبارات فخمـة ولغة خطابية مباشرة تخاطب الحس الوطني للنظارة (٧٧) . لذا يمكن القول أن هذه المسـرحيات تـتجاوز النقل المباشر عن التراث شكلا ومضمونا . ولكن يبقى لها فضل اكتشاف قيمة ووضع اللبنات الأولى لتأسيس مسرح سوداني. وقد تبلورت هذه الريادة في تيار مسرحي ساد منذ نهاية الستينات وحتى منتصف السبعينات .

هذه الفترة أخرجت العديد من المسرحيات لمسرحيين قدموا فيها رؤيتهم للتراث عبر توظيفهم لأكثر من ملمح من ملامـحه . فنجد يوسف عـايدابي يعـد مسـرحية " حصـان البياحة "(٧٨) التي تعتمد على كتاب الطبقات، أما هـاشم صديق فقـد لجأ للأسـطورة وقـدم مسرحيـة " نبتة حبيبتي "(٧٩) . و وظف فيها أسـطورة " سالى فوحمر " (٨٠) . وقد مزج الكاتب الأسطورة بأحداث تجري في تاريخ السودان القديم إبان مملكة كوش، وكذلك شهد المسرح في موسم ٧٥ / ١٩٧٦ م رؤية مسرحية لأسطورة تساجوج أعدهـا محمد سليمان سابو (٨١). ولخـالد المبارك العديد من التجـارب في توظيف التراث في نصوص مسرحية هي " هذا لا يكون وتلك النظرة " في موسم ٧٦ / ١٩٧٧م (٨٢) . ومسـرحية " ريـش الـنعام " (٨٣) . والتي يعتمد النـص فيهـا على مشهـد تسليك الشيخين محمـد ولد عبد الصادق وبان النقا الضرير على يد تاج الدين الـبهاري (٨٤) . وله أيضاً مسرحية رث الشلك التي يستلهم فيها طقوس وشعائر جماعة الشلك من جنوب السودان (٨٥) .

شخصـية الـثائر السـوداني محمد أحمد المهدي من أكثر الشخصيات التراثية التي استقطبت اهتمام المسرحيين فنجد فضيلي جماع يقدم رؤية درامية في مسرحيته " المهدي

في ضواحي الخرطوم " ولحسن الحميدي مسرحية " المهدي يحاصر الخرطوم " .

ولسيد أحمد الحاردلو مساهمات في المسرح الشعري يستلهم فيها الجنس الفولكلوري، وهي تختلف بعض الشئ عن تجربة معاصريه من كتاب المسرح، فالحاردلو يتميز بحرصه على استعمال الدارجة المستخدمة في العديد من مناطق الريف في شمال السودان خاصة في مناطق جماعة الشايقية . ونجده يحاول استلهام تجربة الحكواتي أو الراوي في مسرح الرجل الواحد في مسرحية " عرضحال من جملة أهالي السافل ...: يوصل [٨٦] وهو يعتقد أن الحياة السودانية حافلة بالعديد من المظاهر الدرامية ويضرب مثلا بـ "السامر أو الحكواتي، الحبوبات، سيد الطار، الدراويش، المناحات وفرسان الزمن السالف "[٨٧] . ويمكن القول أن مساهمة الحاردلو تتركز في استلهام شكل مسرحي من الدراما الشعبية وليس على الحدث أو الشخصية التراثية .

أما مسرح العرائس فهو لا يزال في السودان في بداياته الأولى إذ تأسست أول فرقة عرائس سودانية في مطلع عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف[٨٨] . وبرغم قصر تجربته فأنه يعتمد على الأدب الشعبي عامة والحكاية بوجه خاص، ومن المسرحيات التي قدمت على سبيل المثال : (ود الحطاب)، (سالم الشجاع)، (ود أم حجر) [٨٩] . ويمكن تفسير الاعتماد على الحكاية الشعبية في مسرح العرائس باعتبار أن الأطفال هم المستهدفين بهذا الإبداع لذا كان منطقياً إعداد الأحاجي والحكايات الشعبية بإمكاناتها الهائلة والغنية .

في مجال النثر لا تخرج المواقف عن ثلاثة هي : نقل أو محاكاة التراث، إعادة صياغته واستلهامه، ونقل التراث لا يختلف كثيراً عن صياغته ففي الحالتين يحرص الكاتب على روح وجوهر الجنس الفولكلوري وربما يكتفي بإدخال بعض التعديل على الشكل أو اللغة دون المساس بمضمون الجنس الفولكلوري، والكاتب هنا مجرد ناقل ووسيط أمين وقد يتقمص شخصية الراوي الشعبي أو يرتدي قناعه، كما سنوضح.

مـــن دراستنا للمراحل الثلاث سنأخذ نصاً شعبياً واحداً هو نص حكاية " فاطمة السـمحة " وهـذه الحكايـة واحدة ولا شك من أشهر الحكايات في القصص الشعبي السوداني كما ذكرنا من قبل، وقد ظلت تحتفظ ببريقها الأخاذ وسحرها مما حدا بالمبدع السوداني توظيفها بشكل أو آخر في العديد من الأشكال الإبداعية خاصة القصة القصيرة والشـعر، وفي كل مرة نجد الحكاية تظهر في قالب جديد حاملة لمعان ودلالات متعددة وسنحاول فيما يلي تقديم موجز للحكاية .

كـانت فاطمة السمحة من أجمل بنات القرية وكانت ذات شعر طويل يصل حتى أقدامها . وذات يوم بينما كان شقيقها محمد الشاطر يجول بقرب النهر إذا بشعرة طويلة تلـتف حـول فرسه وتعوق تقدمها . وأعجب محمد بالشعرة الطويلة وأقسم أن يتزوج صـاحبة هذه الشعرة،قاس محمد الشاطر الشعرة على بنات القرية فوجدها تناسب شعر فاطمة، وخشيت فاطمة أن يبر أخوها بقسمه ويتزوجها، هربت فاطمة مع بنات ست هن صاحياتها وكلهن يصادفن العديد من العقبات في طريق الهرب من القرية مثل الغول الذي يحـاول إغرائهن بغرض التهامهن، لكن البنات يهربن من الغول عدا واحدة منهن يأكلها الغول . وتواصل فاطمة وصاحياتها الهرب وتنجح فاطمة في التنكر في زي فارس، ويصل جمع البنات إلى بلد ود النمير الذي يرحب بالفارس واخواته لكن ود النمير تأخذه شكوك كـثيرة في حقيقـة الفـارس وتفطن فاطمة السمحة إلى هواجس ود النمير وتحاول قدر المستطاع إخفاء حقيقة أمرها، لكن ود النمير ينجح في نهاية الأمر في كشف السر ويصل إلى الحقيقة ويتزوجها ويتزوج رجاله البنات الخمس الأخريات .

نقل التراث :

أشـرنا من قبل لريادة عبد الله الطيب في حقل الاهتمام بالتراث ويمكن القول أن هذه الريادة تجسدت في حرصه على تسجيل ونشر الحكاية الشعبية السودانية، ويقف عبد

الله الطيب مع رصفائه من التربويين في هذا المجال الذين عملوا على توظيف الحكاية الشعبية في مجال تدريس اللغة العربية للتلاميذ كما ذكرنا، وقد أفاد عبد الله الطيب من إمكاناته كشاعر وعالم لغة وناقد أدبي في تجربته مع الحكاية الشعبية مما أعطى هذه التجربة مذاقاً خاصاً .

أول ما يستوقفنا في هذه التجربة هو الدقة والحرص على نقل الحكاية الشعبية قدر الإمكان بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب النص الشعبي ، فنجد عبد الله الطيب يحرص على استعمال اللغة الدارجة جنباً إلى جنب مع الفصحى وذلك لوعيه بضرورة الحفاظ على أسلوب ولغة الحكاية الشعبية، وقد أشار لهذا الأمر في مقدمة المجموعة التي أصدرها قائلاً :

" وفي ما يلي حكايات راعينا فيها الطريقة القديمة، وحرصنا على أن نحتفظ بكثير من عباراتها من اسجاع وما أشبه "[٩٠] .

ولما كان الغرض الجوهري لعبد الله الطيب إثراء القاموس لدى الطفل لم يكن من الغريب تركيزه على شكل ولغة الحكاية مع اهتمام محدود بالمضمون . ومهما يكن من أمر فإن صياغة عبد الله الطيب من نماذج الصياغة الأمينة والجيدة، وهو كذلك من الكتاب القلائل الذين يحرصون على إيراد الشعر [٩١] والكلمات الصوتية بالقدر الذي تسمح به كتابة اللغة العربية وذلك قبل الاهتمام بتذليل صعوبات كتابة الكلمات الصوتية الأمر الذي حدث مؤخراً جداً [٩٢] . ولا نحتاج للإشارة للصعوبات الجمة التي تحول دون التسجيل الكتابي الدقيق لمفردات الكثير من اللهجات السودانية، وما يهمنا هنا تعامل عبد الله الطيب مع الجنس الفولكلوري إذ يحرص على نقله كما هو دون تدخل إلا في حالات محدودة جداً، أما فيما يتعلق بالشكل فهو يحرص كثيراً على استعمال لغة الراوي الشعبي.

في حكايــة فاطمــة السمحة يركز عبد الله الطيب بصفة عامة على القيمة التعليمية وذلــك بهدف مساعدة التلاميذ على دراسة لغتهم الأم، أي اللغة العربية . وكذلك يركز عــلى بعض الموتيفات بغرض توسيع مدارك وخيال هؤلاء التلاميذ . ونجده يميل إلى تغيير الــنص بالإضافة والحذف وذلك بخلق موتيفات لم تكن موجودة أصلاً . مثلاً في الحكاية تهــرب فاطمــة بعد أن عرفت أن أخاها قد أقسم بأنه سيتزوج صاحبة سبيبة الشعر التي وجدهــا. لكــن عــبد الله الطيب يضيف أن فاطمة هربت لأنها تعرف شجاعة أخيها وجــبروته وأن كل ما يقوله حتماً فاعله [٩٣] . وهذه الإضافة لا تخرج عن النص الشعبي فحســب بــل غريبة تماماً على روحه لأن الأصل في النص الشعبي الإيجاز والاختصار . أضف لذلك إن النص الشعبي لا يقدم تفسيراً لسلوك الأبطال [٩٤]. كذلك يضيف عبد الله الطيب أن محمداً عندما رأى الشعرة الطويلة قال : " والله ست الشعر دا إلا أعرسها ولو كــانت فاطمة أختي " [٩٥] . في حين أن الكثير من روايات النص الشعبي تكتفي بقسم محمــد بزواجه من صاحبة الشعر ولا تشير مطلقاً للجزء الثاني من هذا القسم، وهذا أمر مألوف في الحكاية الشعبية التي تسعى لتشويق المستمع وتقدم الحوادث دون تفسير ودون أي تنســيق [٩٦] . كذلك يحرص عبد الله الطيب على إضافة عبارة " ولا سلطان إلا رب العــالمين " كــلما ذكرت لفظة " سلطان " ولا شك أنه هنا مدفوع بعقيدته الإسلامية وحرصــه على تثبيت وحدانية الله في أذهان التلاميذ . وربما كان ما سبق مجرد إضافات ثانوية خاصة إذا قيست هذه الإضافات بالتغييرات التي تمس هيكل وبناء النص.

مــن هــذه التغييرات تخلي عبد الله الطيب عن أســلوب النص الشعبي في البداية والخــتام، فالحكاية الشعبية عادة ما تبدأ بعبارات نمطية مثل " حجيتكم ما بجيتكم " ليرد الجمهور " خيرا جانا وجاك " أو قــد يبدأ الراوي بقــوله : قالوا والله ينجينا من شــر قالوا ... الخ " [٩٧] . وقد انتبه جامعو التراث لهذه الأنماط من البدايات لما فيها من أهمية

دراميـــة لـــلأداء (٩٨) . وأثـــبت عبد الله الطيب هذه البداية النمطية في المقدمة فقط و لم يســـتعملها مطلقاً وكان يبدأ الحكاية مباشرة . كذلك للحكاية الشعبية خاتمة نمطية مثل قول الراوي " انحترت وانبترت في حجر الصغير فينا " أو إشارة الراوي لمشاركته الزواج الســـعيد الـــذي تنتهي به الحكاية (٩٩) لكن عبد الله الطيب لم يشأ استعمال أي من هذه النهايات ويقول في تفسير هذا الأمر : -

" وكـــانت الجـــدات يقلن الأشعار بنهاية كل قصة : وانحترت وانبترت في حجر الصغير فينا ... وقد استبدلناها بعبارة ألف ليلة وليلة مراعاة للغالب في شعور الناس هذا الزمان والله المستعان (١٠٠) " . وهو يبرر هذا التغيير بافتراض أن الصيغة التقليدية بمضمونها وكلماتها تلك قد لا تلائم ذوق الكثيرين . بهذا الحكم الأخلاقي يبتعد عبد الله الطيب عن أسلوب الراوي، ذلك الأسلوب الذي لا يخرج عن ذكر الألفاظ ذات المدلولات الجنسية الـــتي يمكـــن أن تكون فاحشة بهذا القدر أو ذاك . فالراوي الشعبي يهمه في المقام الأول جـــودة الأداء وهـــذه الألفاظ تعبر عن قدر من الحرية متاح للراوي ولا شك أن الأداء الشعبي في جملته يوفر أدوات للتنفيس عن القهر الاجتماعي (١٠١) .

إن عبد الله الطيب يعول كثيراً على بعض موتيفات مضمون الحكاية ويهمل الشكل، وهـــو هنا لا يختلف عن الكثيرين من معاصريه الذين جردوا الحكاية الشعبية من شكلها التقـــليدي متناسين أن مضمون الحكاية يرتبط بشكلها . ولعل هذا مما أضعف من صياغة عـــبد الله الطيـــب بعـــض الشئ . لكن برغم هذا الضعف يظل عبد الله الطيب من أميز الكتاب الذين سعوا لنقل الحكاية الشعبية، فقد عمل للحفاظ على نكهة ومذاق الحكاية وذلك بمزج العامية والفصحى في صياغة جميلة .

جمـــلة القـــول إن حرص عبد الله الطيب على الموتيفات الأساسية للحكاية الشعبية وحرصه على أسلوبها النمطي جعل منه راوياً شعبياً، لذا كانت المجموعة التي جمعها تحتفظ

بالكثير من خصائص الحكاية الشعبية كالتكرار والأداء الدرامي والشعر واستعمال الكلمات الصوتية وغير ذلك من الحيل الفنية التي برع فيها الراوي الشعبي والتي لابد من توافرها في صياغة الحكاية الشعبية وإلا فقدت الحكاية بكارتها وطزاجتها بالنسبة للجمهور.

إعادة صياغة التراث :

التشكيلي والقاص حسن موسى أعاد حكاية " فاطمة السمحة " في قالب جديد (١٠٢) وشحن صياغته برموز ودلالات معاصرة، ونجده يكتفي بموتيفة واحدة أساسية هي مطاردة الغول لفاطمة وصاحباتها ويصبح الغول هنا ملكاً قاهراً، يكتب حسن موسى :-

" في ذلك الزمان الذي كان
في بلد الملك الغول
كانت فاطمة لا تخرج إلا متخفية
خوفاً من الملك الغول ومن جبروته" (١٠٣)

نلاحظ أن حسن موسى يسقط دور محمد الشاطر ويعطي الدور للغول، والغول هنا – وليس محمد الشاطر – هو الذي يأتي للنهر على ظهر الحصان وما أن يشاهد الغول الشعرة الطويلة حتى يحرص على نيل صاحبتها . ويحاول الغول عبر مختلف الوسائل إغراء فاطمة وأخواتها، لكن محاولاته لا تجدي ففاطمة وصاحباتها يرفضن بإصرار التقاط الذهب الذي ينثره لهن الغول، وفي إشارة واضحة ومباشرة يفسر حسن موسى دلالات الرمز بقوله : " قالت فاطمة لنفسها لا ينبغي أن نلمس هذه الأساور المسحورة – إذ لو

انحنينا لالتقـاط واحـدة صغيرة فقـط فسـوف لن نكـف [هكذا] " [١٠٤] .

نلحظ تدخل حسن موسى في النص حتى فرض شخصيته وأفسد ثراء النص وجعله مباشـراً وتقريرياً . فنجده يوضح للقارئ كيف اتحدت فاطمة مع صاحباتها لأجل الهرب من الغول، فالبنات يخاطبن فاطمة قائلات :-

" أيا فاطمة لقد خرجنا من بيوتنا

ومعاً سنهرب من الملك الغول

إذ بقدر ما نتحد سنستطيع كلنا

أن نهتـدي للهـرب "[١٠٥]

وفي جانب آخر يشرح مفردات النص مثلا في قوله : -

" أخذت العجوز جرة كبيرة وحملت العصا وفكرت

(فكر الغول في الحقيقة) [١٠٦]

ويـنهي حسن موسى عمله بإشارة مباشرة حين يصف مقتل الغول بأنه " عودة الحياة " [١٠٧] .

نخـلص إلى أن معالجـة حسن موسى تفتقر للكثير من ثراء الحكاية الشعبية الذي يـتركز في تكثيف الرمز، وعلى الرغم من طموح حسن موسى إلى خلق نص رمزي، إلا أنـه لم يوفـق وجـاء عمله تقريرياً ومباشراً . والواضح أنه يصور الغول كرمز للقهر والاستبداد، بينما تمثل فاطمة نقيض هذا الاستبداد وهو التوق للحرية والخلاص . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النص نموذج لتوظيف التراث بالرموز والظلال السياسية وغيرها وحسن موسى سعي لخلق نص خاص به يتكئ على نص فولكلوري معروف .

استلهام التراث :

تمــثل تجــربة القاص يوسف العطا مع نص (فاطمة السمحة) مرحــلة استلهام التراث [١٠٨] أي المرحلة الثالثة في توظيف الجنس الفولكلوري. والاستلهام نفسه قد يتم بطرائق مختلفة مثل معارضة التراث أو إدخال نص تراثي في صلب نص كتابي، ويهمنا الآن معارضــة التراث التي تمثلها القصة القصيرة التي كتبها يوسف العطا . السمة الأساسية في المعارضــة هــي قلب القيم التراثية رأساً على عقب وتصويرها بشكل ساخر، وغالباً ما تصور الشخصيات التراثية على النقيض مما هي عليه في التراث وفي الوعي الجمعي للأمة، فــنجد يوســف العطا يوظف شخصيات تراثية مثل فاطمة السمحة، وشهر زاد ويحول دلالات كــل شخصية إلى عكس ما هي عليه في النص التراثي فنحن إزاء فاطمة لا جمال لهــا ولا حس ولا عاطفة تجعل حياة زوجها جحيماً لا يطاق فالراوي وهو الزوج يحكي تعاسته مع فاطمة السمحة بقوله " خلفني أبي شهر يار (.....) حملت منه اسمه حين أهمل الناس جانباً اسمه الحقيقي ... فلا بد أثرثر مقبل كل ليلة لفاطمة السمحة شهرزادي، حتى يغشــاها الكرى . وإلا ألقى حتفي على يديها، أوسد فاطمة يدي اليسرى مستلقياً على جــنبي (.....) وتــبقى يمناي عــلى جبينها أو شئ مــن هذا القبيل (...) اذكر في أيامي المعدودات الباقيات من هذا الشهر الذي ينقضي (....) أخاف يطالني عقب النعال أهون صنوف العقاب [١٠٩] " .

أمــا شهرزاد فكما هو واضح من النص لم تعد تلك المحدثة والراوية ذات الحديث العــذب، أي الشخصية الإيجابية والخلاقة، بل نجدها في حاجة لمن يحكي لها حتى يغشاها الكرى، والراوي يحكي عذابه مع سرد الحكايات لفاطمة قائلا : " كنت أعود القهقرى في حكاياتي لفاطمة (.....) فأدركت لرؤيتها أن الحكايات عندها فقدت السحر القديم. وتولد بلا أجراس ورنين (هكذا) اتقيأها مكرورة مبتورة بلا نسق " [١١٠] .

نلاحظ أن يوسف العطا يعارض التراث بقلب الوظيفة المعروفة للقص أو السرد في ألف ليلة وليلة . فالقص الذي كان مخلصاً من الموت أصبح باعثاً للملل والرتابة . كما أصبح عذاباً و لم يعد وظيفة للهدهدة والمناغاة والحكايات فقدت سحرها وطلاوتها.

يمكن القول أن القاص هنا يعارض النص التراثي بحيث يحمل الشخصية التراثية أو الموقف التراثي دلالات جديدة تتعارض مع الدلالات النمطية . ولا شك أن للقاص عدة أهداف أهمها الإشارة للوضع المأساوي للإنسان المعاصر والذي انقطع عن تراثة وأصبح لا شعورياً يعادي هذا التراث حتى صارت فاطمة السمحة تبعث الملل والرتابة و لم تعد تلك المرأة التي يحلم الجميع بالزواج منها .

وقد هدف يوسف العطا من معارضة التراث السوداني إعادة إنتاج نص جديد يقوم على دلالات جديدة للمفردات التراثية التي يحمل كل منها دلالة تناقض تماماً الدلالة النمطية . ويمكن إعداد قائمة بهذه المفردات والدلالات النمطية وهي : -

فاطمة السمحة	←	الجمال والذكاء
شهريار	←	الجمال
بني شنقول	←	الذهب
إسماعيل باشا	←	الصلف
النعامة	←	الجبن والغباء

لكن القاص جاء بدلالات جديدة تخلق في نهاية الأمر المناخ العام للقصة وهو مناخ الخيبة والانكسار، فالراوي ليس أقل خيبة من إسماعيل باشا الذي عاد خاسراً من رحلة البحث عن الذهب في جبال بني شنقول . والراوي سعى لكسب ود فاطمة السمحة ولكنه سعى كسعي " النعامة الذي يورث الحسرة والإحباط"، فالنعامة برغم

فـنها رأسـها في الرمال، ليست بمنجاة من الهلاك . وهكذا أسقط يوسف العطا واقعه الخـاص عـلى الـتراث مما أحال التراث السوداني إلى عكس ما عرف عنه . وهو على المسـتوى الظاهري يسخر من التراث لكنه على المستوى الأعمق يحن إلى القرية ويهرب إليها كملاذ من الواقع المرير . إنه ينفي الواقع كي يثبته .

خاتمة : —

إن القاسـم المشترك في التجارب التي عالجناها هو أحياء التراث ونفض الغبار عنه ولكـن الفارق يبقى في ذوبان شخصية الكاتب في مستوى توظيف التراث حيث لم يعد المـبدع وسـيطاً أو ناقلاً للتراث فحسب وأصبح خالقاً لنص جديد، وذلك من خلال محاولته لاعادة صياغة التراث أو استلهامه . ولا شك أن توظيف التراث في مختلف أشكاله كالمقارنـة أو المعارضة إثراء لتكنيك أسلوب القص في الأدب المعاصر . لا نحتاج للقول بقوة العلاقة بين مستويي النقل والتوظيف في علاقة المبدع بالتراث إذ أن نقله كان المرحلة الأولى وهي بمثابة الأساس لمختلف أشكال علاقة المبدع به . فالنقل هو الاكتشاف للتراث والحرص على خلوده حياً وماثلاً في الذاكرة الجماعية . وقد وفر التراث مادة غنية وبكراً استقطبت فيما بعد انتباه المبدع وأغرته بخلق صلة بشكل أو آخر معها .

كان من الطبيعي جداً بل والمحتم أن يتطور مستوى النقل فيما بعد إلى مرحلة توظيف واستلهام التراث . وقد أوضحنا سابقا أن توظيف التراث قد يتم بمستويات عدة مـنها محاكـاة التراث، أو معارضته . وفي مرحلة النقل لا يسقط الكاتب شخصيته على الـتراث، بيـنما يفرض المبـدع ذاتيته في مستوى توظيف التراث وذلك عبر وجهـة النظـر [١١١] التي يحاول الكاتب إيصالها للقارئ من خلال النص .

وخلاصة القول إننا بازاء مستويات عدة لعلاقة القاص بالتراث، وهذه المستويات

يحددهـــا موقـــف الكـــاتب تجاه التراث، وهذا لا يعني بالضـــرورة تباين مواقف هؤلاء الكتاب؛ إذ غالباً ما نجدهم يتفقون حول الأهمية الملحة للتراث في اللحظة التاريخية المحددة، وقـــد رأينا أنه حتى في مستوى معارضة التراث لا يسعى القاص لتحطيمه بقدر ما يسعى لاعـــادة بنائه، وهو يعتقد أن التراث قد تصدع بمرور الزمن مما أدى لانقطاع الصلة بين التراث وجمهوره .

هوامش الفصل الأول

(١) انظر عبد المجيد عابدين؛ **تاريخ الثقافة العربية في السودان**، (بيروت: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٦٧) انظر خاصة ص (١٤٥) وما بعدها، وانظر أيضاً محمد المكي إبراهيم، **الفكر السوداني : أصوله وتطوره**، (الخرطوم : وزارة الثقافة والأعلام/ إدارة النشر الثقافي، ١٩٧١) . انظر خاصة ص (٥٩) وما بعدها .

(٢) انظر مثلا محمد المهدي بشرى، الدور السياسي للإبداع في الثلاثينات، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات الإفريقية والآسيوية ١٩٧٨ (غير مطبوع) . وانظر أيضاً علي الملك ؛ **مختارات من الادب السوداني** (الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر وهوست ايردمان برلين، ١٩٧٥) .

(٣) حمزة الملك طمبل؛ **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه، وديوان الطبيعة**، (الخرطوم : المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، ١٩٧٢) ص (٥١) .

(٤) **نفسه**، ص (١٢٨) .

(٥) **نفسه**، ص (١٨) .

(٦) يذهب النويهي الى أن شعر التجاني يعكس بوادر التجديد في الشعر السوداني، ويرجع هذا الأمر الى صدق شاعرية التجاني، انظر محمد النويهي؛ **محاضرات في الاتجاهات الشعرية في السودان** ، (القاهرة : معهد الدراسات العالية، ١٩٧٥) . انظر خاصة ص (٦٢) وما بعدها .

(٧) محمد عبد الحي وبكري بشير، (إعداد) **التجاني يوسف بشير السفر الأول، الآثار النثرية الكاملة**؛(الخرطوم : مطابع أستوديو رأي، ١٩٧٨): ص (١٤٨) .

(٨) **نفسه**، ص (١٤٩) .

(٩) أشار أحمد محمد البدوي الى هذا التناقض، انظر أحمد محمد البدوي التجاني يوسف بشير : **لوحة واطار**.

(١٠) التجاني يوسف بشير؛ **إشراقة** : ديوان شعر (بيروت : دار الثقافة، ١٩٧٢) . انظر خاصة قصيدة " عائشة بين صديقين " ص ـ٧٥-٧٦) .

(١١) انظر محمد أحمد محجوب؛ **نحو الغد** (الخرطوم قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠)

(١٢) **نفسه**، ص (٢٢٤) .

(١٣) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٤) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٥) انظر محمد عشري صديق؛ **آراء وخواطر** (الخرطوم : وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية السودانية، لجنة التاليف والنشر، ١٩٦٩) .

(١٦) **نفسه**، ص (٢١٥) .

(١٧) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٨) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٩) انظر الأمين علي مدني؛ **اعراس ومآتم** ،(أعداد صالح حسن وفاطمة القاسم شداد (الخرطوم : دار الوثائق المركزية، ١٩٧٨) .

(٢٠) **نفسه**، ص (٤٧) .

(٢١) انظر قرشي محمد حسن؛ " المناحة في الأدب الشعبي السوداني " (**مجلة الخرطوم**: العدد السادس، مارس (١٩٦٦) : ٨٥ –٨٨ .

(٢٢) عبد الباسط سبدرات؛ "فولكلور من المسيرية "(**مجلة الخرطوم**، العدد السادس؛ مارس ١٩٦٦)، ص ٢٢ .

(٢٣) انظر مثلاً علي أحمد صديق؛ **صور من أدب الجعليين الشعبي**، (الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام، إدارة النشر الثقافي ١٩٧٦) .

(٢٤) انظر مصطفى إبراهيم طه ، **مرجع سابق** .

(٢٥) آمال عباس؛" الموقف الثوري من التراث الأدبي " (**الأيام**، الملحق الأدبي، عدد تاريخ ٢٠/ ٢/ ١٩٧٩).

(٢٦) انظر سيد حامد حريز؛"التراث الشعبي والوحدة الوطنية في ظل الحكم الإقليمي"، (ورقة مقدمة لمؤتمر الحكم الوطني،الخرطوم، ١٩٨٤).

(٢٧) انظر مثلاً سيد حامد حريز؛ " الثقافة السودانية ودراسة التراث الشعبي "، **مجلة الدراسات السودانية**، العدد الأول، يوليو (١٩٦٨) : ٦٠ – ٧٥ ..

(٢٨) انظر مثلاً

Ahmed A. Nasr, *Maiwurno of The Blue Nile*: A Study of An Oral Biography (Khartoum University, 1980)

وانظر أيضاً:

Sayyid H. Hurriez, *Op.Cit.*

انظر خاصة ص (٣٤) وما بعدها .

(٢٩) Sayyid H. Huriez, Studies in African Folklore (Khartoum: I. A. A. S, occasional No. 20 (1986)

انظر خاصة ص (٩٣) وما بعدها .

(٣٠) انظر مثلاً عبد الله الطيب ؛ (١٩٧٢) **مرجع سابق** . وانظر أيضاً النور إبراهيم، **أحاجي** (تأليف وترجمة). (القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر، د . ت) .

(٣١) انظر مثلاً عبد الله الطيب؛ (١٩٧٨)، **مرجع سابق** .

(٣٢) **نفسه**، انظر خاصة المقدمة .

(٣٣) النور إبراهيم، **مرجع سابق**، ص ٧ .

(٣٤) **نفسه**، ص (٧) .

(٣٥) انظر:

Abdullah Al Tayeb, " The Changing Customs of the Riverian Sudan. " *SNR*. 36 (1955): 146 – 157)

(٣٦) **نفسه**، انظر خاصة ص (١٤٨) .

(٣٧) ظهرت الطبعة الأولى لبحث عبد المجيد عابدين الضخم حول الثقافة السودانية في النصف الأول من الخمسينات . انظر : عبد المجيد عابدين، **مرجع سابق** .

(٣٨) **نفسه**، وانظر أيضاً عبد المجيد عابدين، **من أصول اللهجات العربية في السودان** دراسة مقارنة في اللهجات العربية القديمة وآثارها في السودان. (القاهرة : مطبعة الشبكشي، ١٩٦٦) .

(٣٩) **نفسه**، انظر خاصة ص (١٤) وما بعدها .

(٤٠) انظر عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)؛ **مرجع سابق**. انظر خاصة ص (٣) وما بعدها .

(٤١) **نفسه**، انظر ص (٢٥) وما بعدها .

(٤٢) عبد المجيد عابدين (١٩٦٦)؛ **مرجع سابق**– انظر الفصل الثالث .

(٤٣) عبد المجيد عابدين (١٩٦٧)؛ **مرجع سابق**– انظر الباب الثاني

(٤٤) عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)؛ **مرجع سابق** ص (٢١) .

(٤٥) **نفسه**، ص (٢١) .

(٤٦) انظر إحسان عباس "الشعر السوداني : نظرة تقييمية " **مجلة للدراسات السودانية**، العدد الأول، أكتوبر (١٩٧١) : ٥ – ٢٥ .

(٤٧) **نفسه**، ص (٥) .

(٤٨) **نفسه**، ص (٥) .

(٤٩) انظر عبده بدوي؛ **الشعر في السودان** (الكويت : عالم المعرفة١٩٨١ انظر خاصة ص (١١٠) وما بعدها .

(٥٠) انظر إحسان عباس (١٩٧١)، **مرجع سابق** .

(٥١) انظر محمد عبد الحي؛ البراءة والخطيئة :التفسير الديني في نار المجاذيب – (**الأيام**،الملحق الأدبي بتاريخ ١٨/ ١٩٨٣/٧) .

(٥٢) محمد المهدي المجذوب؛ **نار المجاذيب** : ديوان شعر (الخرطوم : وزارة الأعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر ١٩٦٩) ص (١٣) .

(٥٣) **نفسه**، ص (١٥) .

(٥٤) انظر عبد الله علي إبراهيم؛ **أنس الكتب**، (الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٨٣) . انظر ص (٨٢) وما بعدها .

(٥٥) على سبيل المثال يكتب إحسان عباس قائلا إن الشعر السوداني " (.....) أكثر من سائر الشعر الحديث في شعر محمد مهدي المجذوب [هكذا] في ديوان الشرافة والهجرة وفي شعر صلاح أحمد إبراهيم – انظر إحسان عباس؛ **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** ، الكويت : لمجلس الوطني للثقافة والآداب، عالم المعرفة فبراير ١٩٨٧) ص (٥٣) .

(٥٦) المجذوب (١٩٦٩)؛ **مرجع سابق** ص (١٦٣– ١٧١) .

(٥٧) يقول الشاعر في هذا المعنى :–

" أفلت الدعاء من جوانب البيوت

أن عذارى الحي ساهرات

من شعرهن ذلك المنعم الطويل

أمسين ناسجات

حبائلا مشبك ملتمع صقيل

(.......)

انظر **نفسه** ص (١٦٦) .

(٥٨) **نفسه**، ص (١٦٩) .

(٥٩) **نفسه**، ص ١٦٩) .

(٦٠) انظر محمد المهدي المجذوب؛ **شحاذ في الخرطوم** (الخرطوم: دار الثقافة للنشر والإعلان، ١٩٨٤) .

(٦١) ثمة حكاية منسوبة لهذا المثل الشعبي، انظر بابكر بدري؛ **الأمثال السودانية** – (الخرطوم، دون طابع ١٩٦٣).

(٦٢) المجذوب؛ **مرجع سابق** ص (١٠) .

(٦٣) **نفسه**، ص (١٢) .

(٦٤) **نفسه**، ص (١٢) .

(٦٥) **نفسه**، ص (١١) .

(٦٦) انظر محمد عبد الحي؛ **العودة الى سنار**، قصيدة من خمسة أناشيد (الخرطوم : دار التاليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، بيروت، د – ت) .

(٦٧) **نفسه**، ص (٤١) .

(٦٨) انظر محمد عبد الحي؛ **حديقة الوردة الأخيرة** : مجموعة شعرية (الخرطوم : دار الثقافة للنشر والإعلان، ١٩٨٤) ص (٣٣-٣٥) .

(٦٩) محمد عبد الحي ؛"الأسطورة والتاريخ في طبقات ود ضيف الله مدخل لقراءة الشعر السوداني – صورة الشاعر " **جريدة الصحافة** – الملحق الثقافي ، العدد الثالث ٧٩/٣/١٤ .

(٧٠) انظر سلمى الخضراء الجيوشي، " تطور الشعر العربي في السودان "، **الخرطوم**، العدد الرابع، أبريل (١٩٧٤) ص (٩٣) .

(٧١) انظر مختار عجوبة، " أصول المسرح الحديث في السودان : ١٩٠٠ — ١٩٤٠ " **الثقافة السودانية**، العدد الحادي عشر، أغسطس (١٩٧٩) : ٧٣- ٨٤ . انظر أيضا عثمان علي الفكي وسعد يوسف، (إعداد) **الحركة المسرحية في السودان** – ١٩٦٧ — ١٩٧٨ . (الخرطوم : وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة دراسات مسرحية د . ت) .

(٧٢) مختار عجوبة (١٩٧٩)؛ **مرجع سابق** ، ص (٧٨) .

(٧٣) **نفسه**، انظر هامش ص (٨٤) .

(٧٤) انظـــر التجاني يوسف بشير (١٩٧٢)؛ **مـــرجع سابق**، ص (٧٥ — ٧٦).

(٧٥) انظر إبراهيم العبادي؛ **الملك نمر** : مسرحية شعرية (الخرطوم : وزارةالأعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر د . ت) وانظر أيضاً خالد أبو الروس؛ **مصرع تاجوج** (الخرطوم، ١٩٧٧) .

(٧٦) انظر عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٥٣) وما بعدها .

(٧٧) ربما لهذا السبب يذهب عبد الله علي إبراهيم الى كون مسرحية الملك نمر " مرجعا في التاريخ كما هي إبداعا وتأويلا بالرؤى والحدس . " انظر إبراهيـــم العبادي مرجع سابق، ص (٧) .

(٧٨) عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ **مرجع سابق**، ص (٥٣) وما بعدها .

(٧٩) **نفسه**؛ ص (٥٩) .

(٨٠) انظر جمال محمد أحمد ؛ **سالي فو حمر** . الخرطوم : جامعة الخرطوم، قسم التأليف والنشر، ١٩٧٠) .

(٨١) انظر عثمان علي الفكي سعد يوسف **مرجع سابق**، ص (٧١) .

(٨٢) **نفسه**؛ ص (٧٢) .

(٨٣) انظر خالد المبارك؛ **ريش النعام** ،(مسرحية) : (الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٦) .

(٨٤) انظر محمد محي الدين عبد القادر ؛" المسرح السوداني : الجذور والجديد ، **الثقافة**

السودانية، العدد الثاني عشر، نوفمبر (١٩٧٩) : ١٢٥– ١٣١.

(٨٥) انظر:

Khalid Al --Mubarak, "From Ritual to Performance." A paper presented to the 24th meeting of *African Studies Association*, Indiana University. October 1981.

(٨٦) انظر سيد أحمد الحردلو؛ **عرضحال من جملت أهالي السافل ... يوصل**: مسرحية شعرية بالعامية السودانية (الخرطوم : دار الصحافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠) .

(٨٧) **نفسه**، ص (٥) .

(٨٨) انظر عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ **مرجع سابق**، ص ٣٨ – ٣٩ .

(٨٩) **نفسه**، ص (٨١) .

(٩٠) عبد الله الطيب؛ (١٩٨٧)؛ **مرجع سابق**، ص (٢) .

(٩١) على سبيل المثال صياغته لحكاية " عرديب ساسو " انظر عبد الله الطيب؛ (١٩٧٨) مرجع سابق ص (٧–١٣) .

(٩٢) انظر مثلاً سيد حامد حريز ؛ " كتابة النصوص الشعبية "، (**مجلة الدراسات السودانية**، العدد الثاني يونيو ١٩٦٩) : ١٢٧ –١٣٨ .

(٩٣) عبد الله الطيب؛ **مرجع سابق**، انظر ص (٥٨).

(٩٤) انظر:

Max Luthi *The European Folktale: Form and Nature*, (Philadelphia: Institute for the Studying of Human Issues, 1982) P. 20.

(٩٥) عبد الله الطيب؛ (١٩٨٧)، **مرجع سابق**، ص (٥٨) .

(٩٦) انظر عز الدين إسماعيل؛ **القصص الشعبي في السودان** : دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها (القاهرة / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١)، انظر ص (١٢) وما بعدها .

(٩٧) انظر إسماعيل علي الفحيل؛" دراسة انثروبولوجية لفولكلور قبيلة الحمر بمديرية كردفان بالسودان : دراسة تحليلية " رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨١ ، ص (٣٨٥) .

(٩٨) انظر : Sayyid H. Huriez (1977) *Op. Cit.* P

(٩٩) يوري سولكوف؛ **مرجع سابق**، ص (١٧) .

(١٠٠) عبد الله الطيب؛ **مرجع سابق**، ص (٥) .

(١٠١) انظر

William Bascom, " Four Functions of Folklore ". In the Study of Folklore Alan Dundes (ed.) (1965) *Op. Cit. pp.* 279 – 298

(١٠٢) انظر حسن موسى؛ **فاطمة السمحة والملك الغول** (الخرطوم: مصلحة الثقافة، قسم النشر ١٩٨٧).

(١٠٣) **نفسه**، ص (١)

(١٠٤) **نفسه**، ص (١٨) .

(١٠٥) **نفسه**، ص (٧) .

(١٠٦) **نفسه**، ص (٩) .

(١٠٧) **نفسه**، ص (١١) .

(١٠٨) انظر يوسف العطا؛ فاطمة السمحة: قصة قصيرة، (**جريدة الايام**، الملحق الادبي)، عدد تاريخ ٢٠/٢/٨١ .

(١٠٩) **نفسه**.

(١١٠) **نفسه** .

(١١١) انظر انجيل بطرس سمعان؛"وجهة النظر في الرواية المصرية "، (**فصول**،العدد الثاني، يناير فبراير/ مارس ١٩٨٠) .

الفصل الثاني

تحديد الجنس الفولكلوري و توظيفه في إبداع الطيب صالح

يعـــالج هذا الفصل بعض الأجناس الفولكلورية في إبداع الطيب صالح . ويبدأ بالأجـــناس المنطوقة كالشعر الشعبي، يدلف بعد ذلك إلى تحديد أجناس أكثر تعقيداً وهي تـــلك الـــتي تندرج في إطار السلوك الشعبي كالكرامة وذلك مما يجعل النص الروائي أو القصصـــي قـــريب الشـــبه بالـــنص الشعبي خاصة النص التراثي مثل **ألف ليلة وليلة** . وسنلاحظ أيضاً العلاقة القوية التي تربط روايات وقصص الطيب صالح بنص تراثي محلي هو **طبقات ود ضيف الله**.

الشعر الشعبي :

لما كان الطيب صالح روائياً يصبح من السهل رصد استخدامه للشعر الشعبي حيـــث أن ورود الشعر في سياق النثر من الوسائل الفنية التي يلجأ لها لايصال معنى محدد كمـــا سنوضح. يرد أول استخدام للشعر الشعبي في كتاباته المبكرة وذلك في قصته **نخلة عـــلى الجدول** (١) . عندما كان الراوي في القصة يستدعي ذكريات ماضيه البعيد حين كان في صباه " منبوذاً محتقراً من أهله مجفواً من الحسان " (٢) . فكان في عزلته هذه يبدد وحشـــته بالـــترنم والغناء ويذكر الطيب صالح مقطعاً من تلك المقاطع التي كان يترنم بها الراوي وهو المقطع القائل :

الدنيا بتهينك والزمان يوريك

وقل المال يفرقك من بنات واديك[٣]

وربما كانت هذه إشارة عابرة لكنها على كل حال تدل على انتباه الطيب صالح للشعر الشعبي وقدرته على التعبير عن دواخل الفرد في البيئة الشعبية ، والشعر الشعبي في هذا السياق لا يلعب دوراً كبيراً في بناء القصة ويمكن حذفه دون أن يتأثر هذا البناء وربما حـال قصـر القصة وكونها تعتمد على صوت واحد هو صوت الراوي دون التوظيف الكامل للشعر الشعبي كما سيفعل الطيب صالح في أعماله التالية .

في قصـة **عـرس الزين** [٤] نحن أمام توظيف آخر للشعر الشعبي نراه في وصف العـرس فالعرس هو قمة القصة و جوهرها وكل ما سبق مجرد إرهاص ومقدمة له ، فلا غرو أن يكون العرس عنوان القصة . وقد كان العرس فرصة مناسبة للطيب صالح لتقديم العديد من الشخوص الثانوية التي تلعب دوراً هاماً في العرس كطقس اجتماعي وواحد من طقـوس العبور وجماع للكثير من الشخصيات الشعبية دون الإشارة للإبداع الخاص بها وهـو الشـعر الشعبي ، ولذا لم يكن توظيف الشعر الشعبي مجرد تزويق أو تجميل للوحة ولكنه إضافة لملمح هام من ملامح الشخصية الشعبية وبدونه ما كانت الصورة لتكتمل ، فمثلاً وصف فاطمة التي كانت " أشهر مغنية غربي النيل " [٥] هذا الوصف لا يكمل دون الإشـارة لنماذج تدل على قدرتها وبلاغتها في إبداع الشعر عفو الخاطر واللحظة ، فهي تبدع شعراً خاصاً بالزين مثل قولها :

" انطق يا لساني جيب المديح أقداح

الزين الظريف خلا البلد أفراح ."[٦]

وبعـد أن أوفت الزين العريس حقه كان لابد أن تواصل دورها كشاعرة ومطربة تـتغنى بأغاني الغزل التي تثير حماس الحاضرين رجالاً ونساءً وشيباً وشباباً وتهيج كوامن

أشجانهم فينسجم الجميع معها بالمشاركة في الغناء والرقص ونجد صوتها ينداح بالغناء :

" التمر البيمرق بدري – سارق نومي شاغل فكري [٧]

وقولها : " الزول السكونه قشابي – طول الليل عليه بشابي [٨]

لا شـك أن جـانب الغـناء والرقص جانب واحد من عدة جوانب يكتمل بها مهرجان العرس ، وثمة جانب آخر يوازي في أهميته جانب الغناء ألا وهو جانب المديح ، وربمـا اختلطت أصوات أحد المادحين بصوت فطومة الشجي ليتناغم الصوتان ويصنعان صوتاً واحداً هو صوت الحياة في أبهى وأجمل أشكالها ، وكما فعل الطيب صالح مع فطومة نجـد احـتفاءه هـنا بشخصـية المادح كشاعر ومؤدٍ لنمط فولكلوري من أثرى أنماط الفولكـلور في الأدب الشـعبي السوداني ألا وهو المديح [٩] . وهو لا يكتفي بالإشارة لـلمادح لكـنه يتوقف قليلاً عند الآلة الشعبية (الطار) التي تميز هذا المادح عن غيره من المغنين الشعبيين. يقول الطيب صالح " اجتمع حشد آخر في شكل دائرة يدور فيها رجلان كل منهما ممسك بالطار أحدهما الكورتاوي وعميد المداحين الذي يقول :

" نعم العبا روَّح بي سهل القريش شاف العلم لوَّح

زار جدو الحسين [١٠]

ويمضـي الطيب صالح واصفاً أسلوب المادح في دغدغته مشاعر الحضور خاصة أولئك الذين حجوا وزاروا مكة والمدينة والأماكن التي يصفها المادح " [١١]

في ضـو البيت يمضي الطيب صالح خطوة أبعد في توظيف الشعر الشعبي. فنحن هـنا إزاء الدور الحقيقي للمغني الشعبي وهو الدور الهام للكلمة في مجتمع يعطي للكلمة المنطوقة اعتباراً خاصاً ، وذلك لما لها من سحر وبريق بل وسطوة وعبر هذه الكلمة تتحدد مواقع البعض في الخارطة الاجتماعية ، فالشعر الشعبي مؤسسة قائمة بذاتها لها دور لا يقل عن دور أجهزة الإعلام في مجتمع المدينة ، تلك الأجهزة التي تصنع الرأي العام بل وتوجهه

أيـــنما تشـــاء. ففي **عرس الزين** اكتفى بالإشارة العابرة لفطومة المغنية حيث وصفها بكـــلمات موجـــزة عابرة [١٢] ولكنه يخلق هنا شخصية مثل سعيد البوم لتعبر عن الدور الكـــبير لـــلمغني الشـــعبي. ولسعيد البوم قصة قائمة بذاتها هي قصة القهر الاجتماعي والجسارة . لكن العمل وحده لا يكفي لإضفاء الهالة على الشخص لذا كان سعيد البوم أحـــوج ما يكون للكلمة المنطوقة ، وبالطبع ليس أقدر من فطومة التي تنسج من الكلمة مجداً وهالة حول الشخص ، وقد عبر سعيد نفسه عن براعة فطومة في صناعة الكلام فهو تـــارة يقول " الولية فطومة أجارك الله . وقت العرقي يشلع في رأسها تطلع الكلام خارم بـــارم "[١٣] وتـــارة أخرى يقول : " فطومة تطير عيشتها . تقطع الوصف كأنها تقرا في كـــتاب " [١٤] وحقـــاً كـــانت فطومة على عهد سعيد بها فقد صاغت له شعراً له رنين الذهب محت كلماته من ذاكرة أهل القرية كنية سعيد البوم .

المثل الشعبي والأقوال السائدة :

على الرغم من التعاريف المتعددة للمثل إلا أنها جميعاً تتفق في صفة عامة هي كون المثل قول سائر مكتف بذاته وهو غالباً ما يشتمل على حكمة بلغة موجزة ومركزة[١٥] . وفي أعمـــال الطيب صالح الكثير من الأمثال والأقوال التي تجري مجرى المثل. ومن السهل فهـــم حرصـــه عـــلى استعمالها في ثنايا قصصه ورواياته وذلك باعتبار أن هذه القصص والـــروايات تصـــور مجتمعاً شعبياً هو مجتمع قرية (ود حامد) وهو مجتمع يعطي الكلمة المـــنطوقة وزناً كبيراً ، كما ذكرنا ولما كان الطيب صالح حريصاً على تصوير دقائق هذا المجـــتمع كان من الطبيعي أن يترك شخوصه تتحدث كما يفعل في الواقع ، ولا شك أن اســـتخدام المـــثل الشـــعبي واحـــد من الأســـاليب المعروفة في لغة الحـــوار اليومي بين الجماعات والأفراد .

حصرنا في أعمال الطيب صالح ما يزيد على الثلاثين مثلاً وقولاً سائراً انفردت **موسم الهجرة إلى الشمال** بثلث هذه المجموعة وتليها **عرس الزين** التي تضمنت تسعة من الأمثال والأقوال السائرة ولعل أهم ما يلفت النظر في استخدام الطيب صالح للمثل أو القول السائر هو حرصه على الإتيان به في أغلب الحالات في ثنايا الحوار أي في السياق context مما يدل على وعيه بأن ثراء المثل يكمن في كونه أداء فولكلورياً يستخدمه القائل في الوقت المناسب لاصابة هدف محدد .

في قصة **عرس الزين** يستعمل الحنين المثل الشعبي " الفات مات " وذلك عقب ظهوره المفاجئ لحظة أن أطبق الزين بخناق سيف الدين . وحرص الحنين على تهدئة ثائرة الزين بل وثائرة الجميع وذلك بغرض مصالحتهم ويستعمل المثل أو القول السائر في قوله مخاطباً الزين :

" دحين دايرنك تصالحه . خلاص الفات مات وهو ضربك وأنت ضربته [١٦] .

وهكذا نلحظ أن الحنين استدعى المثل ليوجز به الكثير من الكلمات وليساعده في إقناع أطراف المعركة التي احتدمت . والحنين في هذا الموقف لم يكن بحاجة للمزيد من الكلمات فقد أغناه المثل عن كل قول . وبالطبع لم يكن أمامه إلا ليختار مثلاً يعرفه الجمهور الحاشد في تلك اللحظة وإلا لما أصاب الهدف الذي قصده . فالزين وسيف الدين وغيرهما يعرفون جيداً المضمون والمعنى الكامن في المثل وهو بإيجاز إشارة لنسيان الذي مضى وأصبح في حكم العدم .

يستخدم بكري في **موسم الهجرة إلى الشمال** المثل الشعبي المعروف " الغزال قالت بلدي شام " وذلك في معرض حوار مطول جرى في منزل جد الراوي وشارك فيه الجد نفسه مع بت مجذوب وود الريس وبكري، وفي سياق الحديث أشار ود الريس إلى أن بكري قد أضاع الفرصة حين سافر إلى مصر ولم يتزوج مصرية ، وسأل ود الريس بكري

خـــلال الحديث بقوله : " ماذا أرجعك لهذه البلد الخلا المقطوعة . " [١٧] لكن بكري لم يكن حريصـــاً على الإجابة فحسـب بل كان أحرص ما يكون على إفــحام ود الريس وفي حـــالــة كهذه لا يجد بكري ســوى المثل الشعبي ولذلك قال " الغزال قالت بلدي شام "[١٨] . وبكري لم يكن في حاجة للإفاضة في موقف كهذا . وحتى ود الريس الذي فجـــر الموقـــف لم يعقب و لم ينبس ببنت شفة . فهذه الحكمة الكامنة في المثل أعادته إلى واقعــه كغــيره من الجمع الماثل أمامه ، وهو كغيره من أفراد ذلك الجمع يعرف التجربة المريرة التي راكمها الأجداد لكي يصلوا إلى هذه الحكمة .

أما في رواية **ضو البيت** فيجيء أحد الأمثال على لسان سعيد عشا البايتات حين كان يتجاذب الحديث مع محيميد الذي عاد لتوه للقرية وعرف أن سعيداً أصبح يلقب بـــ "سـعيد عشا البايتات " بدلاً من " سعيد البوم " . وكان محيميد أحرص ما يكون لمعرفة دقـــائق تفاصيل هذا الانقلاب الذي حدث لشخصية سعيد . وكانت فرصة طيبة ليطلق سعيد لمواهبه العنان ويروي القصة كاملة ، وعندما جاء ذكر فطومة إحدى مغنيات القرية المعـــروفات ذكر سعيد المثل حيث يقـــول مخاطباً محيمـــيد : " قلت لها [لفطومة] أسمعـــي يا ولية ، المثل يقول أدي الغناي وغده [هكذا] وأدى المداح وعشه بدور منك اســــم ، ينسّـــى أهل ود حامد إلى الأبد الابدين كنية سعيد البوم . جننوتا الله يرضى عـــليك . [١٩] والواضح أن سعيداً سعى لإقناع فطومة بوعدها بأن يبذل لها العطاء جرياً على العادة المألوفة . واستخدام سعيد للمثل ينطوي على إشارة وهي حاجته لاسم جديد، وأنـــه في ســـبيل هذا الأمر سيدفع مالاً للوليمة التي سيعدها لفطومة . وطالما كان المثل مكتف بذاته فإن سعيداً أوجز بمجرد استخدامه له .

والخلاصة أن الأمثلة الثلاثة التي أشرنا لها ترد في سياق حوارات ولا ترد في وصف أو غيره ،وهذا يؤكد ما أشرنا له سابقاً بخصوص وعي فولكلوري وليس كتركيب إنشائي

أو لفظي فحسب . وكما هو حادث في الواقع فإن المثل لا تتبع حيويته ولا يبين ثراؤه إلا في سياق الحوار وذلك ما يتطلب مشاركة بين القائل والجمهور على النحو الذي أشرنا إليه .

أما عن الأقوال التي تجري مجرى المثل فهي تختلف عن المثل من حيث الدور الاجتماعي ومن حيث الصياغة أو التركيب من قبل الراوي . فالتشبيهات مثلاً تحتاج إلى مشبه ومشبه به لتوضيح العلاقة بين الاثنين فمثلاً يصف الراوي في قصة **دومة ود حامد** ذباب القرية بأنه ضخم كحملان الخريف "[٢٠] فهنا احتاج الراوي لاستعمال التشبيه المألوف في بيئته وحملان الخريف لا تشبه الذباب فحسب بل غالباً ما يشار إليها في معرض الحديث عن الامتلاء والاكتناز .

كذلك يصف بكري ود البشير في **موسم الهجرة إلى الشمال** قائلاً : " ود البشير الكحيان التعبان كانت العتر تأكل عشاه "[٢١] فقد احتاج بكري هنا لإضفاء صفة الضعف على ود البشير لذا أشار اليه بأن العتر تأكل عشاه فالقول السائر هنا لا يكتفي بنفسه كالمثل ولكنه يحتاج لموصوف . ونفس الشيء يمكن قوله عند عبارات التلاسن أو الذم مثل قول زوجة ود الريس الكبيرة مبروكة التي فرحت بمقتل ود الريس على يد حسنة وزغردت وقالت للنساء " نكاية فيكن التي لا يعجبها تشرب البحر "[٢٢] والراوي في **ضو البيت** يقول لسعيد " وبعدين يا مقطوع الطاري "[٢٣] أيضاً يقول محجوب مخاطباً محيميد : " قروش الناظر دخلن [هكذا] عليك بالساحق والماحق"[٢٤] وكذلك يستخدم الطيب صالح بعض العبارات والأقوال بأن مصطفى سعيد كان يسارع بذراعه وقدحه في الأفراح والاتراح .[٢٥] وفي **عرس الزين** يصف الراوي البدوي والد سيف الدين بأنه كان رجلاً أخضر الذراع[٢٦] .

وجميع هذه الأقاويل وغيرها لا ترقى إلى مرتبة المثل الذي يقوم بذاته وذلك

لحاجـــتها لإضافات لها لتعبر عن المعنى المراد وهي كالمثل لابد أن تظهر كأداء فولكلوري لذا لابد أن تكون معروفة لطرفي الأداء وهما الراوي والجمهور . ولعل هذا يفسر ارتباط هـــذه الأقوال السائرة بالبيئة المحلية فجميع التشبيهات منتزعة من صميم البيئة مثل حملان الخـــريف، وصـــيغة الامـــتلاء والاكتناز بامتلاء حملان الخريف ووصف المعايشة للناس بالمشـــاركة بالذراع وهو كناية عن العمل ومد يد العون والقدح وهو كناية عن الطعام كما رأينا في وصف الجد لشهامة مصطفى سعيد . وكذلك وصف الشيخ الطيب بكونه العتر تأكل عشاءه كما قال بكري عن ود البشير .

الأخيلة الشعبية :

ثمة جانب مهم من جوانب إبداع الطيب صالح وهو انتزاعه الأخيلة وتشبيهات من الثقافة الشعبية تماماً كما يفعل المبدع الشعبي ، وخاصة الشعراء ورواة القصص الشعبية . ولا شك أن هذا الجانب واحد من أساليب توظيف أو استخدام العنصر الفولكلوري من قـــبل الطيب صالح . وقلما استدعى هذا الجانب اهتمام الكتاب والدارسين عدا قلة منهم مـــثل الـــناقد مختار عجوبة الذي تحدث عن تفوق الطيب صالح في استخدام التشبيهات المنـــتزعة من البيئة الشعبية [٢٧] . وكذلك علق الناقد يوسف نور عوض بشكل عام على هـــذا الجانب من إبداع الطيب صالح . وذلك في معرض إشارة له حول توظيف الطيب صـــالح للعنصـــر التراثي خاصة جانب الفولكلور منه . يقول يوسف نور : " أستطيع أن أقـــول إن الطيب صالح خلق في هذا العمل **عرس الزين** من التراث الشعبي ما يمكن أن يملأ متحفاً كاملاً بالصور والمأثورات الجميلة " [٢٨] . وربما كان من أسباب عدم اهتمام الـــنقاد والدارســـين لجانب توظيف الطيب صالح لأسلوب المبدع الشعبي وهو إيراد هذه التشـــبيهات والأخيلة التي تعتمد على الحس الفردي للمبدع بجانب استخدامه للعبارات

الـــنمطية في الأساليب الكتابية والتي عـــادة ما تعرف بالعبارات الجاهزة [٢٩] . وما يهمنا هـــنا هو كيفية استخدام الطيب صالح للتشبيهات المأخوذة من التراث الشعبي ، وهذا مما يؤكـــد ارتـــباطه بالبيـــئة ووعيه بها . ويمكن تلمس هذا الأمر في فهمه وعلاقته الحميمة بالتراث الشعبي التي تماثل علاقة المبدع ببيئته . فعادة ما تجد المبدع الشعبي يقيم علاقة فيها تواصل صادق مع البيئة من حوله و" يعرف بيئته جملة وتفصيلا – يعرف طيورها بأسمائها وخصائصها ويعرف زرعها في مراحل نموه المختلفة " [٣٠]. والطيب صالح يدخل في ذات الحوارمـــع البيـــئة الشعبية ويأخذ عنها أغلب تشبيهاته وأخيلته ، ففي قصة عرس الزين يصف نعمة قائلاً أن جمالها تفتح"كما تنتعش النخلة الصبية حين يأتيها الماء بعد الظمأ [٣١] ولعـــل تشـــبيه المـــرأة بالزرع يكاد يكون من التشبيهات الشائعة في الشعر الشعبي [٣٢]. وبالطـــبع ليس أمام الطيب صالح في البيئة التي يكتب عنها وهي بيئة شمال السودان سوى النخـــلة ومـــا أكثر ما استخدم النخلة ليعبر عن العديد من الأفكار والمفاهيم . ففي قصة "رسالة إلى ايلين " يقول الراوي في رسالته إلى ايلين يصف علاقته التي انفصمت مع أهله قـــائلاً : " اطمئني فلن تضحك لي فتاة أنا في حسابهن كنخلة على الشاطئ اقتلعها التيار وجرفها بعيداً عن منبتها "[٣٣] .

وفي موقـــع آخر يستعمل النخلة كرمز للانتماء وذلك في وصف الراوي لعلاقته وانـــتمائه لأهله في موسم الهجرة إلى الشمال حيث يقول : " ونظرت خلال النافذة إلى النخـــلة القائمة في فناء دارنا فعلمت أن الحياة ما تزال بخير (....) ، أحس أنني لست في مهـــب الريح ، ولكنني مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور ، له هدف " [٣٤] . وكذلك يأخذ الطيب صالح من الطبيعة نبات السيال ليعبر به عن شخصية الجد التي يراها رمـــزاً لاستمرارية الحياة دون الإسراف فيها تماماً كما تفعل شجرات السيال " التي تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة "[٣٥] .

وكذلك يستخدم صورة شجرة السيال مرة أخرى لوصف شعر سيف الدين في **عرس الزين** حيث يقول : " كان شعره منفوشاً كأنه شجرة سيال " [٣٦] .

ويستخدم أيضاً حيوان هذه البيئة لوصف شخصياته في مواقفها المختلفة ففي **عرس الزين** يصف الزين في ضعفه وهزله " كأنه جلد معزة جاف " [٣٧] ويصف الحكومة بالحمار الحرون [٣٨] ويصف الزين العريس في جماله بقوله " كان الزين يبدو مثل الديك " [٣٩] .

وفي **ضو البيت** يصف غضب محجوب قائلاً " سمعت محجوب يكركر مثل البعير" [٤٠] . إضافة لاستيعاب الطيب صالح للتفاصيل السابقة من البيئة نلمس فهمه العميق والدقيق لأنواع بعض الحيوانات مثل الحمار الذي يعرف أنواعه فمثلاً يصف الحمار سعيد عشا البايتات في **مريود** بقوله :

" كان عشا البايتات في طرف الركب بحماره (الكورتاوي) الأسود ذي الغرة على جبينه ، لجامه يشلل ، والغرر الطويلة ذات عبل تكاد تمس الأرض [٤١] .

ولعل هذا الاستطراد في وصف الحمار وذكر تفاصيل ملامحه يذكرنا باستطراد الشاعر الشعبي في وصف حيوان البادية . ويعتبر هذا الإغراق في الوصف من أهم الوسائل الفنية في الشعر الشعبي [٤٢]. وكما تحدث الطيب صالح عن حمار (عشا البايتات) (كورتاوي) (نسبة لبلدة كورتي) يشير أيضاً لحمار سعيد (الخندقاوي) [٤٣] نسبة إلى الخندق .

طقوس العبور:

نلاحظ كذلك حرص الطيب صالح على وصف مختلف طقوس العبور واستغراقه في بعضها كالأعراس والمآتم في أغلب قصصه ورواياته. ففي **عرس الزين** مثلاً يصف العديد

من طقوس العبور المعروفة في مجتمعات الشايقية في شمال السودان؛ فنجد إشارة عابرة إلى العـزاء أو المـآتم ويشير الكاتب إلى بعض مواسم الطقـس مثل (فـراش البكـاء) و (الصـدقة) [٤٤] . وقـد توقـف كثيراً أمام طقس العرس خلال وصف عرس الزين ، فيـتحدث عـلى الخطوبة أي المرحلة التي تسبق العرس [٤٥]. ثم يدلف إلى وصف العرس نفسـه والـذي يـبدأ بزغاريد والدة الزين [٤٦]. نجد وصفـاً مسهباً لعقد القـران في المسـجد[٤٧] ولوصـف المهر الذي يوضع في الصحن [٤٨] والآلات الشعبية التي عادة ما تستعمل في الغناء والرقص مثل طبل النحاس الكبير والدلاليك والرق والطنابير [٤٩] ، وفي وسـط هـذه اللوحة يقف العريس و" في يده سوط طويل من جلد التمساح وفي إصبعه خاتم من الذهب "[٥٠] .

وفي ضو البيت يسهب الطيب صالح في وصف "الختان" كواحد من طقوس العبور الـتي تقام لضـو البيت [٥١] فيتحدث عن العجل الذي يذبح في الفجر والذي يقفز فوقه ضو البيت الذي يرتدي زي العريس بألوانه الزاهية والمتعددة [٥٢] .

كذلـك نـلحظ اسـتيعاب الطيب صالح لفنون وثقافة البيئة الشعبية كالموسيقى والرقص وغيرهما ، ففي وصف العرس في عرس الزين نلمس إسهابه في تفاصيل العرس إذ يذكر الآلات الشعبية مثل الدلاليك والدف والطنابير [٥٣] ويصف رقصة " الجابودي" و"رقصـة العرضة" [٥٤] . ويعرج على المديح ويصف "الطار" وأسلوب الأداء الجماعي لهذا الإبداع الشعبي [٥٥].

الكرامة :

ثمـة نمط فولكلوري يتواتر على امتداد كتابات الطيب صالح منذ أقاصيصه القصيرة المـبكرة في دومة ود حامد وحتى بندرشاه بجزأيها، وهو نمط يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوة الهائلة والكامنة في الشيوخ ورجال الدين والصالحين التي يسبغها عليهم الطيب صالح دون

تجـــاوز لواقع الحال. فشخصية الولي الصالح ورجل الدين والكرامات والخوارق شخصية نمطية معروفة كملمح مهم من ملامح الإسلام الشعبي في السودان.

حفـــلت العديـــد مـــن المؤلفات التي سجلت سير الشيوخ والأولياء بالمئات من الكرامات التي ظلت خالدة في الذاكرة الجماعية لمريدي الشيخ أو الولي حتى بعد وفاته . ومـــن أهـــم الأمثلة لهذه المؤلفات، واحد يقف في طليعتها ألا وهو كتاب **الطبقات في خصـــوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في الســـودان** لمؤلفه محمد النور بن ضـــيف الله الـــذي حققه يوسف فضل [٥٦] وتحفل مخطوطة **كاتب الشونة**، التي حققها الشاطر بصيلي عبد الجليل [٥٧]، بالعديد من الكرامات المروية عن الشيوخ الذين عاصروا ســـلطنة الفونج (١٥٠٥-١٨٢٠م) . إضافة لهذين الكتابين الهامين رهطاً من الكتب التي ظلت تصدر تباعاً حول حياة هذا الشيخ أو ذاك [٥٨] .

وقـــد توفـــر الباحثون من مختلف مجالات المعرفة لدراســـة الكرامة في جوانبها المختلفة [٥٩] . وقد كان للفولكلوريين إسهام طيب في هذا المجال. فقد تصدت دراستان لسبر غور الكرامة كنمط فولكلوري .

الدراســـة الأولى تناولت الكرامات المنسوبة للسلطان مايرنو وركزت على الدور الجوهـــري لهذه الكرامات في مجتمع (الهوسا) في السودان [٦٠] . وقد أبانت الدراسة أن هـــذا الـــدور يتجسد في كون الولي الصـــالح مايرنو وسيطاً بين الإنسان والجن [٦١] . وأوضحت أن الكرامة لها قيمة سياسية ودينية . وفي ذات الوقت أرجعت جذور الكرامة إلى عهد دخول الإسلام واللغة العربية لبلاد (الهوسا) في شمال نيجيريا [٦٢].

أمـــا الدراســـة الثانية فإنها تخلص إلى أن ثمة موضوعات بعينها تتكرر باستمرار في الكرامة [٦٣]. وتندرج هذه الموضوعات في أطر القوة الخارقة للولي أو الشيخ و التي ينتفع منها المريدون والاتباع، وتحت هذا الإطار تندرج موضوعات مثل معرفة الغيب، تطبيب

المرضـــى، والعـــثور على المفقودات كالأشياء أو الحيوانات المسروقة، والإطار الثاني هو الصفات التي تميز الشيخ كولي من أولياء الله مثل التواصل مع الموتى .

ويهمـــنا أن الدراســـتين تتفقان حول كون الكرامة سمة بارزة من سمات الإسلام الشعبي التي تتصف بها بعض المجموعات في وسط السودان.

إن الكرامة كظاهرة فنية تتكرر كثيراً في إبداع الطيب صالح ، فمنذ كتاباته المبكرة نجد انتـــباهه للظاهرة وحرصه على إعادة صياغتها في نسيج عمله الفني. وقد بدأ اهتمامه منذ أول أعمـــاله وهي قصة **نخلة على الجـــدول** حيث أشار إشـــارة عابرة لنبوءة الشيخ ود دوليـــب، وتـــرد هذه الإشارة في ذهن شيخ محجوب الذي يتداعى ماضيه أمام عينيه والأفكار كانت تصطرع في أعماقه والتساؤلات تمور في داخله، وهنا ترد إشارة الكاتب للنبوة: " أتراها الخزانات التي أقاموها عليه [النيل] فحجزت الماء، أم تراها نبوءات الشيخ ود دوليـــب تحققت . لقد أنذر الناس في يوم من الأيام؛ أنه سيأتي عليهم يوم يصير فيه الـــلبن كثيراً تافهاً مثل الماء، ولكن الناس كدأهم أبداً سيضيقون بهذا الخير ، وسينهمكون في الغي وينسون الله فيأخذهم بذنوبهم (٦٤) .

والكـــرامة في قصة **دومة ود حامد** هي المحور الرئيسي . فالدومة – حيث يقوم مـــزار الولي ود حامد – هي محط أنظار أهل القرية وملاذهم ساعة الضيق . ولما كانت هـــذه أولى القصص التي يكتبها الطيب صالح حول أهل القرية التي ابتدعها وأعطاها اسم (ود حـــامد) كان حرياً به التعرف بولي القرية التي أخذت عنه اسمها. لذا يلجأ لأسلوب القصة داخل القصة ؛ فالقصة الجوهرية هي قصة تمسك أهل القرية بمزار ود حامد القائم قرب الدومة كواحدة من المقدسات الروحية التي يعتزون بها، وذلك عندما يتفجر الصراع ضـــد الحكومة أو السلطة المركزية التي تسعى لتحديث مجتمع القرية مما يضطرها لتقرير هـــدم المـــزار أو نقله على الأقل. ترفض القرية هذا التحديث الذي قد تفقد معه مزار

حاميها وحارسها ألا وهو ود حامد. وداخل هذه القصة ترد عدة أقاصيص لكنها ترتبط بالقصة الجوهرية، ولا تخرج هذه الأقاصيص عن سير وكرامات ود حامد . وجميع هذه الأقاصيص تمضي في نهاية الأمر إلى تصوير القوة الخارقة للولي الصالح ود حامد وتؤكد إيمان أهل القرية به. ولكل واحدة من هذه الأقاصيص حبكتها الخاصة بها، فالأحلام تتركز في معاناة راوي الحلم .ففي الحلم الأول يحس رجل "كأن الأرض تطوي به" لكنه سرعان ما يجد نفسه تحت دومة ود حامد (٦٥) . وفي الحلم الثاني تحكي امرأة حلماً مزعجاً عاشته، وتقول " كنت أرى نفسي على قمة موجة هوجاء تحملني حتى أكاد أمس السحاب، ثم تهوي بي في قاع سحيق مظلم " (٦٦). لكن المرأة تصرخ في منتصف الحلم تنادي باسم ود حامد وسرعان ما يهدأ روعها بظهور ود حامد في الحلم (٦٧).

أما القصة الثالثة فهي قصة لحلم ترويها إمرأة أصابها مرض في حلقها، وفي إحدى الليالي تتحامل على نفسها حتى أتت الدومة وهناك يغلبها النوم لترى ود حامد في الحلم(٦٨) لكن المرأة لا تشير للاسم صراحة حيث تقول " ورأيت شيخاً أبيض اللحية ناصع الرداء " (٦٩) . وواضح أن المرأة تقصد ود حامد لأن المرأة روت في البداية قصتها أنها نادت بأعلى صوتها: يا ود حامد – جيتك مستجيرة وبك لائذة " (٧٠)

والقصة الرابعة عن ود حامد نفسه وكيف حضر للقرية التي حملت اسمه فيما بعد. وتحوي القصة كرامتين من الكرامات النمطية والمعروفة من قصص الكرامات ، فالكرامة الأولى عبور ود حامد للبحر بمصلاته (٧١) والثانية هي وصول هبات إلهية لود حامد من المكان الخراب الذي أقام به (٧٢).

وترد هذه الكرامات في أثناء الأقاصيص التي أشرنا لها لكن القصة الجوهرية تحوي كذلك بعضاً من كرامات ود حامد . ومن هذه الكرامات واحدة لم ينسبها الراوي مباشرة لود حامد لكن يمكن النظر لها كذلك باعتبار السياق العام للقصة، وهي الكرامة

التي تحكي سقوط الحكومة التي حاولت بناء محطة للباخرة تحت الدومة [٧٣].

وفي عرس الزين نجد الكرامات بشكل أوضح مما كانت عليه في قصة ود حامد ، وقد أتاح طول عرس الزين للطيب صالح حيزاً مناسباً لتطوير وتوظيف الكرامة . فالقصة كلها تقوم على الكرامة، وعنوان القصة يعبر عن انقلاب درامي في سياق القصة حيث لم يكن من المتوقع أن يتم هذا الزواج لكنه تم لأن الحنين، وهو شخصية جديدة يدفع بها الطيب صالح إلى عالمه الفني كرصيف لود حامد، تنبأ به، وإذا كنا من قبل مع كرامات ود حامد التي تحدث بعد وفاته ، فإننا هذه المرة أمام شيخ بلحمه ودمه يتحرك مثل باقي شخوص العمل الفني، وكما هو معروف فإن كرامات الولي قد تحدث في حياته وربما تتواصل بعد وفاته ، وحياة الحنين نفسه تفيض بالكرامات ويتناقل الناس العديد من القصص حول أسلوب حياته ، ويقسم أحدهم أنه رآه في مروي في وقت معين، بينما يقسم آخر أنه شاهده في كرمة في الوقت نفسه – وبين البلدين مسيرة ستة أيام [٧٤]. ونجد الحنين يحضر للقرية من حين لآخر ولكنه لا يقيم أية علاقات تذكر مع أهل القرية عدا صداقة الزين، وكان الزين يبادله وداً بود وحفاوة بحفاوة [٧٥]. والزين نفسه كان مؤهلاً لهذه الحفاوة إذ هو نفسه صاحب كرامات. فهو مثله مثل الأولياء الذين يولدون بأسنانهم . وقد حكت أم الزين أن ولدها لم يولد مثل غيره من الأطفال إذ ولد ضاحكاً [٧٦].والعديد من تفاصيل حياة الزين تجعل منه أقرب ما يكون للولي. وقد لاحظ الكاتب ناجي نجيب هذا الأمر ولقب الزين بـ "القديس المعوق " [٧٧] وعزز هذا اللقب بالعديد من الشواهد منها ما يشير له قائلاً : "يذكرنا مسار حياة الزين من ميلاده حتى زواجه بمسار حياة ولي من أولياء الله (.....) والزين بلا عمر محدد. والكثير من ملامحه تخرج به عن المألوف والمعتاد وتدخله في أعداد الشواذ وناقصي الخلقة (وهذه من معالم أولياء الله عند الناس) فالصدر مجوف ، والظهر محدودب قليلاً. وهو بلا شعر ولا حواجب ولا أجفان رغم أنه

بلغ مبلغ الرجال [٧٨] لذا لم يكن من الغريب أن تروج والدة الزين أن ابنها ولي من أولياء الله [٧٩] وليس من الغريب أيضاً أن يتوجس أهل القرية خيفة من الزين خاصة تجاه علاقته بالحنين. ويدور المحور الرئيسي لقصة **عرس الزين** حول كرامة من كرامات الحنين وهي نبوءته بزواج الزين من أجمل بنات القرية [٨٠]. وقد تحققت النبوءة بزواجه من نعمة ، ولا تقف كرامات الحنين عند هذه النبوءة بل تعاقبت الكرامات الواحدة تلو الأخرى في عام واحد بطريقة تثير دهشة أهل القرية فلا يجدون إلا أن يسمون هذا العام بعام الحنين [٨١].

ويمكن تلخيص كرامات الحنين في ثلاث هي :

١- انقذ سيف الدين من الهلاك بعد أن كاد يودي بحياته " بل أن بعضهم يبالغ ويجزم أن سيف الدين قد مات بالفعل وسيف الدين نفسه يؤكد هذا الزعم . يقول أنه مات بالفعل " ولولا ظهور الحنين المفاجئ ، ومخاطبته للزين ليفك سيف الدين لهلك سيف الدين [٨٢] .

٢- نعمت القرية بخير فاض عليها لم تشهد له مثيلاً " لم تر البلد في حياتها عاماً رخياً مباركاً مثل (عام الحنين) " [٨٣] .

٣- تزوج الزين نعمة تماماً كما تنبأ الحنين في ذلك الموقف المشهود من القرية . وقد علق الزين نفسه على إيمانه بهذه النبوءة [٨٤] .

وكان لهذه الكرامات أثرها في مجتمع القرية، وظل يذكرها لأجيال وأجيال . وكان من الطبيعي أن يضيف الذهن الشعبي لهذه الكرامات مثل ما ذكره حمد ود الريس بأن " نجماً له ذنب سطع تلك الليلة[ليلة الحادث] في الأفق الغربي فوق المقابر" [٨٥] .

في بندر شاه بجزأيها يتواصل اهتمام الطيب صالح بالكرامة ، وللمرة الثانية بعد قصة

عــرس الزين تأخذ الكرامة مركز الثقل في النص الروائي . في ضو **البيت** ترتبط الكرامة بالحـــنين الذي يجيء لبعض أهل القرية في أحلامهم، حسبما يقصون، فها هو سعيد عشا البايتات يروي أن الحنين جاءه في الحلم وأمره بالذهاب للقلعة . (٨٦) ويعطي الحنين سعيد عـــدداً مـــن الأوامر وهو لا يملك سوى الانصياع لها، وتمضي الأمور في الحلم– حسبما يـــروي سعيد ، كما يريد الحنين (٨٧) وما يهمنا هنا الدور الذي يلعبه في الحلم، وهو هنا يواصـــل كراماته في نصرة الضعفاء أمثال سعيد عشا البايتات خاصة عندما يرد ذكر بندر شاه كرمز للسطوة والجبروت . وهاهو الحنين يخاطب سعيد قائلاً : " أمشي القصر فوق القـــلعة (......) تلقى بندر شاه وولده يتنظروك ، عندهم أمانة على شانك (......) الأمانـــة مـــال ، مالك حلالك ، بندر شاه ظن نفسه يرث الارض ومن عليها، الأرض أرضك وأرض الضعفاء بعدك (٨٨) .

وهكـــذا فإن صوت الحنين يجيء في الحلـــم ويملأ سعيد بالشجاعة والثبات . ولا نحتاج لكبير عناء لتفسير دلالة الحلم . فالحلم تنفيس وتعويض للقهر الذي عاشه الضعفاء أمثال سعيد عشا البايتات وهؤلاء يجدون في الحنين الملاذ والملجأ ، وهكـــذا يجـــري في لا وعـــي سعيد ما جرى في لا وعي العديد من أهل القرية الذين أجارهم الحنين بكراماته ومعجـــزاته . فالكـــرامات هنا تتسم بشكل غير مباشر حيث لا تجري في الواقع بقدر ما تحدث في لا وعي أحد الشخوص .

أمـــا في **مـــريود** (٨٩) ذات المـــناخ الصوفي، فإن الطيب صالح يعطي للكرامة وزنها كطقس اجتماعي وكمادة قصصية وتراثية، وتحوي هذه الرواية الموجزة والمركزة أكثر من كرامة ترتبط بالخيط الرئيسي للرواية. والطيب صالح هنا يعيد أصداء معجزات وكرامات الأوليـــاء المتواترة على طول امتداد الرقعة التي انتشر فيها الإسلام والتي حفلت المؤلفات الدينية بالمئات منها كما ذكرنا من قبل .

الكرامة الأولى هي كرامة الصوفي العابد بلال أو حسن والد الطاهر الرواسي ، وتتعلق بموت بلال الذي كان حواراً لشيخه نصر الله ود حسيب [٩٠] . وهي تحوي العديد من الخوارق النمطية المعروفة ويكون تلخيصها في الآتي :

١- معرفته بساعة وفاته [٩١] .

٢- وفاته في نفس الشهر الذي توفى فيه ود حبيب وفي نفس اليوم واللحظة [٩٢].

٣- مشاركة خلق لا يدري أحد من أين جاءوا في جنازته وأم الصلاة رجل وقور قال البعض " كان الشيخ نصر الله ود حبيب "[٩٣] .

وتتواصل الكرامات خاصة تلك التي تنهض على العلاقة الحميمة والشفيفة بين بلال ود حبيب، وهذه العلاقة لا تعرف الحدود والفواصل فالروايات تتعدد حولها فتحكي إحداها كيف سمع بلال نداء شيخه رغم بعد الشقة بينهما " ودخل وعليه غبار سفر بعيد، وحول رقبته مسبحة طويلة "[٩٤] . نلاحظ أن الكرامة تجئ كنسيج من مادة المناخ الصوفي. وهي ليست جزءاً من التاريخ وحسب ولكنها عنصر هام من عناصر ثقافة المجتمع الذي يؤمن بها وتظل حية في وجدانه جيلاً بعد جيل . والطيب صالح يوظف الكرامة في إطار مناخ صوفي يقوم على نكران الذات والتجرد والفناء في ذات المحبوب، كما فعل بلال مع شيخه ود حبيب . نلمس الحوار الشفيف الذي دار بين الشيخ ومريده ، فالشيخ يقول لمريده " لماذا يا أخي تبتعد عني هذا البعاد أما كفاك وكفاني ، ترفق بنفسك يا حبيبي فإنك تبوأت رتبة قل من وصل إليها من المحبين الخاشعين . وإنني أركض فلا أكاد ألحق بغبارك [٩٥] . ومن جانب الآخر يرد بكل ضراعة: (يا سيدي لا تقل هذا الكلام أنت القطب . أنت صاحب الزمان وأنا عبدك ومملوكك) [٩٦] . ويقوم هذا الجزء من الرواية على هذا الإيقاع الصوفي ذي النبرة الخافتة ، ونلمس هذا في وصف الوجد الصادق بين ود حبيب ومريده بلال الذي أشرنا له ، ونلمس كذلك في وصف الطاهر ود الريس

لمحبته لأمه حواء بنت العربي . فهذا الوصف أيضاً فيه غنائية الوجد الصوفي خاصة عندما يقول ود الريس : " ما رأيت حباً مثل حب تلك الأم ، وما شفت حناناً مثل حنان الأم، ملأت قلبي بالمحبة حتى صرت مثل نبع لا ينضب "(٩٧) . وهكذا يمكن القول أن هذا الجزء يمتح من نبع الصوفية بلغته الصافية وبمضمونه فالكرامة والإيمان بها هما بلا شك من أعمدة الفكر الصوفي .

الأحلام :

وبنفس العمق ينفذ الطيب صالح إلى دواخل النفس في البيئة الشعبية ويصف معتقداتها الشعبية . ويهمنا هنا معالجة جانب آخر يتعلق بهؤلاء الأولياء والصالحين ألا وهو الأحلام. وكما هو معروف فإن الأحلام تمثل جانباً من جوانب المعتقد الشعبي ويقوم تفسير هذه الأحلام على أسلوب نمطي تراكم في الثقافة الشعبية بفضل الأدبيات التي كرسته (٩٨).

ولدراسة استخدام الطيب صالح لظاهرة الأحلام سننظر في قصة " **دومة ود حامد** "(٩٩) . وفيها ثلاث قصص لثلاث من شخصيات القرية هم رجل وامرأتان . فالرجل يشاهد رؤيا يعاني فيها ضيقاً وكرباً ولكنه سرعان ما يجد نفسه تحت دومة ود حامد وتحتها إناء فيه لبن يروي ظمأه (١٠٠) وبالطبع ليس من تفسير لهذا الحلم سوى الفرج بعد الشدة تماماً كما فسره أحد جيران الرجل (١٠١) . والإشارة واضحة في قصة الحلم لدلالات اللبن في الثقافة الشعبية عامة ، والمعتقد الشعبي بوجه خاص، فاللبن عامة يرمز للخير والبركة (١٠٢) . وهذا يستعمل في أحد طقوس الزواج حيث ترش العروس عريسها باللبن دلالة على إنها ستملأ حياته بالبركة والخير، وكذلك يدل المشي في الرمل الذي عانى منه الرجل في الحلم على الكدر والضيق . ويتفق هذا مع ما يرد في بعض

مؤلفـــات تفاســـير الأحلام التقليدية [١٠٣]. ويمضي تفسير الحلم الثاني والثالث على ذات المـــنوال . ففي الحلم الثاني ترى المرأة مشهداً أفزعها ولكنها ما أن تتفوه باسم ود حامد حتى يعود لها الأمان ويكون تفسير الآخرين لهذا الحلم بالشفاء بعد المرض الشديد. [١٠٤] وهذا أيضاً ينسجم مع تفاسير المؤلفات العربية التقليدية [١٠٥] . والحلم الثالث يقترب من الثاني حيث تعاني إحدى نساء القرية من تورم في الحلق [١٠٦] . وعلى عكس ما حدث في الحلمين السابقين فإن المرأة هنا تتحامل على نفسها وتمضي حتى موقع الدومة حيث تغفو لتشـــاهد شيخاً جليلاً مهاباً يضربها بسبحته على رأسها وما أن تستيقظ المرأة من غفوتها حـــتى تكون آلام الحلق قد زالت تماماً [١٠٧] . وهكذا فإن الأحلام الثلاثة يتم تأويلها بما يـــتفق مـــع أســـلوب التأويل النمطي المعروف في الأدبيات التقليدية التي اهتمت بتفسير الأحلام. وفي هذا الصدد لاحظت فدوى ملطي تشابها بين قصص أحلام **دومة ود حامد** وقصص الأحلام التي تسمى بأحلام الشفاء الواردة في كتاب الاعتبار [١٠٨] .

كذلـــك يوظـــف الطيب صالح بعضاً من أنماط المعتقد الشعبي عن نفسية بعض الشخصيات فهو مثلاً في قصة **عرس الزين** يصف قلق والدها الذي طال غيابه بقوله: " وأحست أم الزين برجفة خفيفة في جنبها الأيسر فلم تستبشر خيراً ، إنها تعتقد أن جنبها الأيســـر إذا رجف فإن شراً سيلم بها أو بأحد من ذويها لا محالة " [١٠٩] . وتمضي القصة في وصـــف صـــــدق حدس والدة الزين حي يحضر لها الزين فيما بعـــد وعلى رأســـه جرح كبير [١١٠] .

أسلوب السرد :

ركـــز العديـــد من النقاد والكتاب الذين درسوا إبداع الطيب صالح على تأثيرات الآداب العالمية خاصة الأوربية على إبداعه الروائي ، فمثلاً نجد محمد شاهين يفرد دراسة

مطولـــة يعالج فيها نص **موسم الهجرة إلى الشمال** على ضوء منهج مقارن ، فيضع النص في مقارنـــة مـــع نصـــين من الأدب الغـــربي هما **الأحمر والأسود** لستندال و**جـــين إير** لـــبرونتي [١١١] . وفي جانب آخر نجد محمد خلف الله يواصل ذات المنهج النقدي فيدرس **عرس الزين** ويقارن بينها وبين نص لجورجي أمادو وهو موت كوينكاس [١١٢]. ويقول خلف الله عن النصين إنهما " يتباعدان بهويتهما اللغوية ولكنهما يتناصان بهويتهما الفنية ، لا عـــلى قـــاعدة الاجترار وإنما على أعمق مستويات الحوارية" [١١٣] . وهكذا يواصل الكـــاتب دأبه لتأكيد ما أسماه بالحوارية النصية . لكن قلة من هؤلاء الدارسين والباحثين انتـــبهوا لمحاكاة الطيب صالح لبعض فنيات الأدب الشعبي مثل السرد . فقد أشار نفر من هؤلاء الكتاب للعلاقة بين السرد في كتابات الطيب صالح وبين نصوص تراثية خاصة **ألف ليـــلة وليـــلة**، ريتشارد ويلسن Richard Wilson مثلاً يعتقد أن الطيب صالح تأثر في **عـــرس الزين** بقصص **ألف ليلة وليلة** [١١٤] ويذهب إلى أن **عرس الزين** تنتمي لذلك التقليد الطويل من القصص الذي ابتدأ **بألف ليلة وليلة** . ويعتقد أن الطيب صالح استخدم العديد من الحيل والأساليب المعروفة في القصة الشفاهية [١١٥] . وللناقدة يمنى العيد مساهمة رائدة في هذا الصدد إذ أعدت دراسة نقدية مطولة تناولت فيها أسلوب السرد الروائي في روايـــة **موســـم الهجـــرة إلى الشمال** [١١٦] . وتوصلت في دراستها هذه لنتائج جديرة بالاهتمام منها ما يتعلق بالسرد الذي سنركز عليه هنا . أثبتت الباحثة أن ثمة زمنين للرواية همـــا زمن القص وزمن الوقائع، وتعرف زمن القص بأنه زمن الحاضر الروائي " أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، وهو في الرواية زمن حضور مصطفى من القرية بعد عودته، وزمن حضور الراوي بعد عودته أيضاً [١١٧]. أما الزمـــن الثاني وهو زمن الوقائع، فهـــو عندها "زمـــن ما تحكي عنه الرواية . ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثاً ذاتية للشخصـــية الـــروائية ، وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة " [١١٨] .

وتشير الكاتبة لتعدد القصص والرواة وانفتاح العديد من القصص الجوهرية، وهذا الانفتاح ترجعه لبعض الأثر، **ألف ليلة وليلة** (١١٩). وبرغم هذه الإشارة لهذا الأثر من الأدب الشعبي إلا أن الكاتبة تعود وتشير إلى فرق بين زمن السرد في **ألف ليلة وليلة وموسم الهجرة إلى الشمال**، وهو أن الروايات المتعددة في موسم الهجرة إلى الشمال تولد في نهاية الأمر رواية واحدة هي الرواية الجوهرية (١٢٠). كذلك أشارت الكاتبة لأسلوب السرد في الحكاية الشعبية ، عموماً فهي تعتقد أن الحكاية الشعبية مثلها مثل الرواية المكتوبة تضم زمني القص والوقائع. ولكنها ترى أن الفرق الأساسي بين الحكاية الشعبية وبين الرواية المكتوبة التي تأخذ لها نموذجاً **موسم الهجرة إلى الشمال** هو الفاصل الواضح بين الزمنين في الحكاية (١٢١). وعلى الرغم من جهد الكاتبة للدفاع عن أطروحتها إلا أن هذه الأطروحة تؤسس على فهم خاطئ للراوي الشعبي فقد أثبتت الكثير من الدراسات الفولكلورية النظرية والتطبيقية خطأ هذا الزعم، فالراوي حسب ما أكدت هذه الدراسات مبدع خلاق وليس مجرد ناقل للنص كما ذهبت الكاتبة. في دراسة رائدة أشرنا لها من قبل يصحح الباحث الفولكلوري المعروف يوري سوكولوف الكثير من المفاهيم والآراء الخاطئة حول المبدع الشعبي (١٢٢). ويدافع سوكولوف عنه مشيراً إلى العديد من خصائصه ويقول: "غالباً ما يكون حامل العمل الشعبي فناناً محترفاً مثل الكاتب المحترف في الأدب، وليس كل إنسان قادراً أن يكون مبدعاً أو مؤدياً لهذا العمل الفولكلوري أو ذاك. ولهذا فإن كلاً من الموهبة والتمرين مطلوبان (١٢٣). ويمضي سوكولوف دارساً لخصائص المبدع الشعبي ودوره كفنان مبدع خلاق يحرص على تجويد وإثراء موهبته. وبالاعتماد على العديد من الدراسات التي عالجت الفولكلور الروسي يخلص إلى الدور الكبير الذي لابد من توافره لدى المبدع الشعبي (١٢٤). وما توصل إليه سوكولوف من آراء سديدة يوضح خطأ ما ذهبت إليه يمنى العيد التي تجاهلت الدور الخلاق للمبدع الشعبي والذي

نظرت إليه كناقل للإبداع وليس خالقاً . لكن يبقى ليمنى العيد فضل التركيز على الأسلوب المتفرد لأسلوب السرد في **موسم الهجرة إلى الشمال** ولها الفضل كذلك في الإشارة للعلاقة بين هذا الأسلوب وبين أسلوب السرد في النص الشعبي. ولا شك أن أسلوب السرد في إبداع الطيب صالح يجد جذوره في الإبداع الشعبي، وسنحاول في الجزء التالي دراسة هذا الأمر بالنظر في نموذجين من رواياته هما **موسم الهجرة إلى الشمال** و**بندر شاه** بجزأيها.

تبدأ **موسم الهجرة إلى الشمال** بالراوي يخاطب جمهوراً بقوله: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة" [١٢٥] وبهذه الافتتاحية يمهد الراوي للحكاية الجوهرية و شيئاً فشيئاً يشير لشخص على درجة من الأهمية سيكون محور الرواية فيما بعد . يقول الراوي: " فجأة تذكرت وجهاً رأيته بين المستقبلين لم أعرفه [١٢٦]. وبعد فترة يقول " نسيت مصطفى وبعد ذلك. فقد بدأت أعيد صلتي بالناس والأشياء" [١٢٧]. وتدريجياً يصبح مصطفى هو هاجس الراوي. وينتهي الجزء الأول من الرواية ويكون الراوي قد مهد تماماً ليحكي لجمهوره الحكاية الثانية ألا وهي حكاية مصطفى سعيد، لكن الراوي لا يواصل السرد في الحكاية الثانية بل يترك مصطفى سعيد يحكي له لينقل هذا بدوره للجمهور، مما يذكرنا بأسلوب القص في ألف ليلة وليلة حيث تبدأ الحكايات على لسان شهرزاد للملك. ولكن شيئاً فشيئاً تمتد سلسلة طويلة من الرواة وكل واحد ينقل عن الآخر. ففي إحدى الليالي مثلاً تقول شهرزاد" بلغني أيها الملك السعيد أن الوزير دندان قال لضوء المكان ثم أن تاج الملوك قال للشباب [١٢٨] يواصل الراوي السرد من وجهة النظر التي بدأ بها مستعملاً ضمير المتكلم. وهنا يعود الطيب صالح لتقاليد الرواية المكتوبة حيث يلجأ لأسلوب شهود العيان وهو الأسلوب الذي أبتدعه جوزيف كونراد [١٢٩]. نجد هذا في حرص الراوي على تجميع كل شاردة وواردة تتصل بسيرة مصطفى سعيد وهو يحرص

على إفادات شهود معاصري ومعارف مصطفى سعيد؛ من هـؤلاء مثلاً رجل يشير إليه الراوي بقوله " المأمـور المتقاعد "[١٣٠]. وآخـر يشير إليه بـ "الشاب المحاضر في الجامعة "[١٣١] ومـا أن يفـرغ الراوي من جمع الإفادات حول تاريخ مصطفى سعيد حتى يعود ليلـتفت لـلجمهور قائلاً: "لكن أرجو ألا يتبادر لأذهانكم يا سادتي أن مصطفى سعيد أصـبح هوسـاً يلازمـني في حلي وترحالي" [١٣٢]. ولا يكتفي الراوي بهذا بل يخاطب الجمهـور ثانية قائلاً:" والحياة في هذه القافلة ليست كلها شراً، أنتم ولا شك تدركون ذلـك"[١٣٣] وكـل هـذا يذكره الراوي في مقدمة هي بمثابة تمهيد ليعود مجدداً لحكاية مصطفى سعيد.

سرعان ما يعود الراوي للقرية من الخرطوم وذلك على أثر سماعه لقتل حسنـة ود الريس وانتحارها بعد ذلك . لكـن الطيب صالح لا يشير للحادث بقـدر ما يمهد له دون ذكـر الحـادث نفسـه، فمـثلاً نجد الراوي يسـأل محجوب" كيف تركتم هذا يسـحدث" [١٣٤] لكـن محجوب لا يجيبه بما يروي ظمأه بل يخبره بأن" لا فائـدة من الخـوض في الموضـوع" [١٣٥] والقرية كلها لا تبوح بالسر للراوي الشيء الذي يشوقه لمعـرفة حقيقة الأمر، ووالدته لا تحكي له ما حدث بل تكتفي بقولها " كله كوم والفعل القبيح الذي فعلته حسنة كوم "[١٣٦]. أما الجد فقد كان تعليقه " تلك القبيلة شؤم لا يجئ مـن وراءها إلا الشر ؟ قلت لود الريس : هذه المرأة شؤم أبعد عنها.. إنما الأجل" [١٣٧]. ولا يجد الراوي بدّاً من الذهاب لبنت مجذوب والتي لم تقو على وصف ما حدث إلا بعد أن تجرعت الخمر . ويجد الراوي ضالته عندها فتحكي له الحادث برمته وينتهي هذا الجزء بشـجار بين محجوب والراوي [١٣٨] وأما الجزء التالي فهو دخول الراوي غرفة مصطفى سعيد التي ترك مفتاحها لديه، وكعادة الكاتب فإنه يمهد لوصف عالم الغرفة وذلك بغرض إثـارة القارئ، وبعد ذلك يسهب الراوي في وصف محتويات الغرفة التي تلقي المزيد من

الضـــوء على ما غمض من جـــوانب حـــول شخصية مصطفى سعيد [١٣٩]. ولكن الراوي سرعان ما يتيح الفرصة من جديد لصوت مصطفى سعيد الذي يتداخل في عملية مـــزج مـــع صـــوت الراوي، وكذلك تجئ أصوات الذين عرفوا مصطفى سعيد مثل اليزابيث زوجة روبنسون [١٤٠]. كذلك يشير الراوي لبعض الوثائق والمذكرات التي كتبت بخـــط مصـــطفى سعيد إضافة لبعض قصائد لم تكتمل كتبها مصطفى سعيد أيضاً [١٤١]. وقبل نهاية الجزء يجئ صوت مصطفى سعيد ليواصل السرد الذي بدأه من قبل راوياً إحدى مغامراته العاطفية في إنجلترا وهي علاقته مع جين مورس التي انتهت بقتله إياها [١٤٢].

وما أن يحتل مصطفى سعيد المسرح حتى يتوارى الراوي لكن زاوية الرؤية أو وجهة النظر لا تختلف كثيراً إذ أن مصطفى سعيد يواصل روايته للأحداث من ذات المنظور الذي استـــعمله الـــراوي [١٤٣]. فكلاهما يستعمل ضمير المتكلم (أنا) لكن الفارق الوحيد بين المنظورين هو أن الراوي يعبر عن روح الجماعة في القرية ويتوقف عند الكثير من الملامح العامة للقرية مثل بعض أفراد القرية وعلى رأسهم مصطفى سعيد. أما مصطفى سعيد فإن منظوره يتركز على ذاته هو حيث لا يخرج ما يريده عن سيرته الذاتية. وهكذا بينما تتجه زاويـــة الـــرؤية عند الراوي إلى الخارج نجدها لدى مصطفى سعيد تتجه للداخل حيث أعمـــاق مصـــطفى سعيد وماضيه الذي عاشه في السودان ثم مصر ثم إنجلترا ثم العودة للســـودان. لكن ما يهمنا هنا هو أن الحكاية التي بدأها الراوي تفرعت إلى حكاية ثانية، وهـــذه بدورهـــا تفرعت إلى العديد من الحكايات، ويواصل مصطفى سعيد السرد بعد وصـــف مسهب لتجاربه ومغامراته العاطفية في أوربا، لكن الراوي يطل بصوته ليعلن لنا موت مصطفى سعيد [١٤٣]. وهذا التدخل كان مجرد فنية قصد منها الراوي تشويق القارئ وإثارته لمتابعة حكاية مصطفى سعيد . فما أن يعلن لنا الراوي موت مصطفى سعيد غرقاً حـــتى يعـــود ليقول : " كان الليل قد بقـــي أقله حين قمت من عنـــد مصطفى سعيد

وخـــرجت منه وأنا أشعر بالتعب [١٤٤]. وهنا يفجـــر لاوعي الراوي مخزونه من الشعر والأقوال المأثورة، ويتحول الراوي من هذا التداعي ليصف ذلك الحفل الليلي الذي أقامه المسافرون في قلب الصحراء وكان فرحاً لأجل لا شيء، ويقول أنه " غرس بلا معنى مجرد عمل بائس نبع ارتجالاً كالأعاصير الصغيرة التي تنبع في الصحراء ثم تموت " [١٤٥].

خلاصـــة القول أن أسلوب سرد **موسم الهجرة إلى الشمال** يتكئ إلى حد ما على أســلوب السرد في الأدب الشعبي، خاصة أسلوب ألف ليلة وليلة من حيث تعدد الرواة وتفرع الحكاية الجوهرية إلى العديد من الروايات، تماماً كما تنداح دائرة المياه في النهر إلى عشرات الدوائر لكنها جميعاً بمركز واحد . إضافة لهذا فإن الراوي الأساسي يخاطب جمعاً من الناس وليس فرداً كما يفعل الراوي الشعبي، ويظل الراوي يحتفظ بالخيط الذي يربطه بالجمهور طوال السرد، وذلك محاولة منه لإشراك هذا الجمهور المتخيل في الأحداث.

وبرغم اتكاء الطيب صالح على بعض أساليب الأدب الشعبي هنا إلا أنه يحافظ على الكـــثير من تقاليد الرواية المكتوبة ، فمثلاً نجده يستخدم المونولوج الداخلي ووجهة النظر وغير ذلك من الأساليب الكتابية.

ضو البيت :

تبدأ رواية **ضو البيت** بالبداية النمطية للرواية المكتوبة ونجد فيها وصفاً للشخصية والمكـــان يتخلله حوار بين الراوي محيميد وبين الشخصيات الأخرى، وتقوم هذه البداية بشـــكل أساسي على هذا الحوار الذي يقترب كثيراً من الحوار المسرحي ، فالطيب صالح يترك شخوصه تتحدث بحرية تامة ولا يتدخل إلا من حين لآخر ليصف الملامح العامة لهذا الشخص أو ذاك، يصف انفعالات هذه الشخصية أو تلك. وعلى الرغم من بساطة هذه البداية أو الافتتاحية، إلا أنه يمكن النظر إليها كتمهيد يحوي إرهاصات أو بذور لحادثات

ستكون لها أهميتها في تطـــور الرواية. فالمقدمة رغـــم إيجازها وقصرها تمهد للقارئ هزيمة محجوب وعصابته، وأن سعيد اليوم أصبح سعيد عشا البايتات، وأن (ود حامد) قد لحقها تغيير، وقد لخص سعيد القانوني هذا التغير أو الانقلاب محدثاً محيميد قائلاً: "يا زول.. إنت عـــاوز حصـــة طويلة على شان نفهمك النظام الجديد في البلد.. أنت فاكـــر ود حامد هـــي ود حامـــد الـــ إنت عارفها" [146]. ومما يجـــدر ذكره أن هذه الإشارة مجرد تمهيد لحكايات قائمة بذاتها سيتم سردها من قبل عدة رواة يشاركون الراوي سرد الرواية .

ويبدأ الجزء التالي ليعود محيميد ويخاطـــب جمهوراً لا وجـــود له قائلاً " إذا كان الأمـــــر قـــد بـــدأ لي كما حدثتكم في تلك الرحـــلة فلعله يشـــفع لي أنني لم اتعمد تضـــليلكم" [147]. ويســـتطرد الراوي في وصف مسهب يتركز حول شخصية بندر شاه وعلاقته، ويرهص في هذه المقدمة للعلاقة الحميمة بين بندر شاه وحفيده مريود [148]. التي ستكون محور الصراع حول السلطة والتمرد الذي يحدث ضد بندرشاه من قبل أحفاده . ويســـتمر في الوصف ويختتمه بفنتازيا أو وصف خيالي أقرب للكابوس تختلط فيه صورة مريود وتظهر بعض شخصيات القرية مثل حمد في خضم ذلك الكابوس [149]. وتتكرر في وصف هذا الكابوس عبارات مثل (الضوضاء) و (الفوضى) مما يشير للانقلاب الهائل الذي سيحدث في مجتمع (ود حامد) وينتهي الوصف بقول محيميد " ذلك الضحى كان الماضي والمســـتقبل قتيلين لا يجدان من يواري جثتهما أو يبكي عليه " [150]. أما الجزء التالي فهو حكايـــة قائمة بذاتها ويمكن إعطاؤها عنوان (حكاية سعيد اليوم الذي أصبح سعيد عشا البايـــتات) وتروي هذه الحكاية الفرعية بلسان سعيد نفسه. والطيب صالح يترك الفرصة كامـــلة لسعيد ومن خلال شخصيته يفجر إمكانات هائلة هي إمكانات الراوي الشعبي الذي يثري حكايته بمختلف الوسائل والحيل الفنية. ويتقمص سعيد دور الراوي الشعبي بشكل خلاق . والراوي يستفز سعيد ليواصل روايته من البداية بقوله: "قالوا سموك عش.

البايـــتات [١٥١] . وكـــانت هذه العبارة بمثابة إذن وتمهيد لينطلق سعيد راوياً حكايته في سلاســة وعذوبــة موظفاً الكثير من حيل ووسائل الراوي في الأدب الشعبي، فهو مثلاً يستخدم الأداء الدرامي والغناء إضافة لاستغلاله لأنماط فولكلورية كالمثل، ويترك الطيب صـــالح الفرصة لسعيد كاملة دون تدخل من جانبه، وتجئ عبارات سعيد بقاموسه العامي المعبر بصدق عن شخصيته ونضاله لأجـــل تحقيق ذاته في مجتمع ود حامد فنجده يقـــول: " وقت العجاجة قامت والبنات نكعن شعورهن كدي ودخلن الحلقة ... وأخوك واقف عامل عنتر يهز بالسوط [١٥٢].

تنـــبع حيوية وحرارة هذا الوصف الدرامي من دلالات المفردات التي يستعملها الـــراوي مثل مفردات "العجاجة" و "نكعن" اللتين تعبران أصدق تعبير عن ما رمى إليه. فالعجاجـــة تحمل دلالات الحركة والضوضاء التي تحدثها أرجل الراقصين والراقصات في الحفـــل، و"نكعـــن" تعطـــي دلالات الأنوثة حيث لا يستعمـــل اللفظ غالباً إلا مقروناً بالأنثى [١٥٣]. على كل حـــال إن سعيد يذوب في روايته تماماً كما يفعل الراوي الشعبي و يـــؤدي السرد مستخدماً الكلمات وتعابير الوجـــه وحركات الجسد بشكل درامي، وهاهو سعيد يغني الكلمات التي كانت فطـــومة قد صاغتها وغنتها في زواجه، والراوي يصـــف هذا الأداء الدرامي بقوله إن سعيد "استبد به الطرب ووقف وضرب برجله وهز بيده كأنه في حلقة رقص .. [١٥٤] كذلك يؤدي سعيد درامياً بعض المواقف مثل محاكاته لأوامـــر الناظر له " يا سعيد إملأ الازيار... يا سعيد جيب القش للبهائم .... يا سعيد كسر الحطب " [١٥٥].

خلاصـــة القـــول إن سعيد يرتدي قناع الراوي الشعبي من خلال رواية حكاياته. وتجدر الإشارة هنا لتبادل الأدوار حيث يصبح الراوي الذي بدأ الرواية بمثابة الجمهور أو الحشد المستمع لرواية تجئ على لسان عشا البايتات ولا شك أن هذه حيلة فنية يستخدمها

الطيب صالح لإثراء أسلوب الحوار في روايته.

أما في الجزء التالي لحكاية سعيد عشا البايتات فنحن أمام حكاية جديدة ترد على لســـان راو آخر هو حمد ود حليمة وهذه حكاية لا يختلف مضمونها عن القصة السابقة حيث يروي حمد كيف هزم مختار ود حسب الرسول الذي كان أشجع صبيان القرية في حين كان حمد ينادي في القرية بـــ" ود حليمة". مرة أخرى يختفي الراوي الرئيسي ويترك الفرصـــة كاملة للراوي الجديد. وكما يحدث في الحكاية الشعبية فإن حمد يقدم لحكايته محـــاولاً تمهيد الجمهـــور لحكايته، وفي هذا التقديم يروي لماذا لقب عيسى ود ضو البيت ببندر شاه ومن هذه الحكاية الموجزة يعرج حمد ليروي حكاية لقبه وذلك بتعليق عام عن بعـــض الألقاب في القرية – ويمكن إعطاء هذا الجزء عنواناً وهو (حكاية حمد ود حليمة وكيف تخلى عن لقبه).

ومرة أخرى نحن أمام راو شعبي خلاق، يمسك بناصية السرد فهاهو حمد يستخدم الأداء الدرامي تماماً كما يفعل سعيد عشا البايتات، لكن حمد يتفوق باستخدامه لواحدة مـــن أهم ملامح الحكاية الشعبية ألا وهي استخدام الكلمات الصوتية التي تعطي انطباعاً بعيـــنه فهو مثلا يقول . "نار الجحيم انطلقت وأنا أصيح بطول حسي(...) والعرق نازل شـــل شل [١٥٦]. أو قوله: " وصلت السيالة لقيت مختار ود حسب الرسول عامل عنتر، مســـك الســـوط حناه بين يديه الاثنين وفرقعه في الهواء وج وج [١٥٧]. وفي مكان آخر يقـــول: " رفعت السوط ونزلته شر. عليك أمان الله كأنك شرطت لك قماش" [١٥٨]. فالعـــبارات (شل شل) (وج وج) وكلمة (شر) جميعها تعطي الإحساس بالصوت الذي أحدثـــه الفعل المعين، كـــذلك يحشد ود حليمة بالأقوال المأثورة مثل"وكفى الله المؤمنين شر القتال" [١٥٩] وأقول بني آدم مصيبة معلقة بالسبيبة إذا دست على طرفه ما يغلب حيلة أبداً [١٦٠] و " أنا رأسي فيه ستين ألف عفريت" [١٦١].

لكن الطيب صالح لا يترك الفرصة كاملة لحمد بل نجده يتدخل من حين لآخر مما أفسد بعض الشيء السرد فمثلاً نجد حمد يقول " عليك أمان الله ... حسيت زي كان شيطان مارد في بطني بقى يتحرك وفرهد ويفرد جناحاتو فوق العالم كله، حسيت كأني جبار شمهورش إذا كان سقف السماء وقع اسنده بأيدي ... " (١٦٢).

ولا شك أن هذه العبارات والمفردات ذات الدلالات الرمزية أقرب ما تكون للشعر وهذا مما لا يناسب الراوي الشعبي الذي لا يلجأ للرمز بهذه الكثافة، إضافة إلى أن اللغة في هذا الوصف لا تنسجم مع الإيقاع العام، إذ أن هذه الكلمات تعبر عن بعد نفسي تفتقر له الحكاية الشعبية التي تكتفي بتصوير الملامح الخارجية للشخصية، هذا أيضاً يناقض ما نجده في شخصيات الحكاية الشعبية التي بلا حياة داخلية ولا بيئة، وتفتقر للصلة التي تشدها للماضي أو المستقبل (١٦٣). وبرغم هذا العيب أو الخلل إلا أن الطيب صالح استطاع من خلال راويته حمد استلهام أسلوب السرد الشعبي مما أضاف لروايته الكثير.

مريود :

يلاحظ على رواية **مريود** بشكل عام إنها على عكس **ضو البيت** تقوم على التقليد الكتابي وليس الشفاهي، درسنا من قبل توظيف الطيب صالح لأساليب الرواية الشعبية في **موسم الهجرة إلى الشمال**. وفي الرواية التالية لها **ضو البيت**، أما في **مريود** فالطيب صالح يعود لأساليب الرواية الكتابية، فنجده يبدأها بتداع أقرب ما يكون للمونولوج الداخلي الذي يدور في لا وعي محيميد . ويترك مسافة بينه وبين محيميد الذي يصبح ضميراً مستتراً، يستمر المونولوج الداخلي إلى أكثر من عشرين صفحة. ويمكن تقسيم الرواية كلها إلى أربعة أجزاء أساسية : الجزء الأول يضم المونولوج الداخلي الذي أشرنا له، الثاني يضم الفصلين اللذين أعطاهما الطيب صالح عناوين هما "سعيد عشا

البايتات" و "الطاهر الرواسي" على التوالي، أما الجزء الثالث فيشمل إفادات الرواة حول سيرة حسن والد الطاهر الرواسي . في الجزء الرابع يعود الطيب صالح لدواخل محيميد مرة أخرى مركزاً هذه المرة على علاقة محيميد بمريم.

من جميع هذه الأجزاء يهمنا الجزء الثالث الذي كتب بأسلوب يقترب كثيراً من أساليب الأدب الشعبي. ويمكن تسمية هذا الأسلوب بأسلوب **طبقات ود ضيف الله** حيث يستخدم الطيب صالح لغة **الطبقات** التي تنهض أساساً على العامية السودانية التي سادت في العديد من مؤلفات فترة السلطنة الزرقاء (١٥٠٥-١٨٣٠) م والفترة اللاحقة لها [١٦٤]. ومن هذه المؤلفات كتاب **الطبقات** نفسه ومخطوطة **كاتب الشونة** [١٦٥]. أضافة إلى الأقوال المتواترة عن الشيخ فرح ود تكتوك [١٦٦]. لقد ظلت لغة الطبقات هي اللغة السائدة في المؤلفات السودانية طوال فترة الفونج وحتى انكسار دولة المهدية على يد الحكم الأجنبي في ١٨٩٨م. فلم تخرج لغة رسائل الإمام المهدي عن هذا المنحى [١٦٧]. ومهما كانت المبررات والدوافع لاستعمال لغة **طبقات ود ضيف الله** فإن هذه اللغة السودانية الجرس والإيقاع تقترب كثيراً من العامية السودانية أو هي في الواقع أقرب للغة الهجين .ولا شك أن، أسلوب **الطبقات** يلائم كثيراً مضمونه. فالكاتب يعالج تاريخ فترة هي بحق فترة اختمار الوعي السوداني وفترة ظهور وجدان سوداني خالص تولد من لقاح الثقافتين الإسلامية والأفريقية.

وقد كانت السلطنة الزرقاء تجسيداً لهذا اللقاح، **والطبقات** يدرس تاريخ هذه السلطنة من خلال تاريخ وسير الشيوخ والأولياء والعلماء والصالحين ويؤرخ لفترة السلطنة الزرقاء أو مملكة الفونج الإسلامية " وربما كان المصدر الوحيد الذي يهتم بانتشار الإسلام والثقافة العربية في السودان [١٦٨].

وقد ظل كتاب طبقات يستقطب اهتمام الدارسين من مختلف مجالات المعرفة منذ

ظهـــور طبعته الأولى إلى يومنا هذا ، وذاك لغزارة مادته وطرافة الأسلوب الذي كتبت به هـــذه المادة. وكان ولا يزال ملهماً ومصدراً لنفر من الكتاب في مختلف ضروب الإبداع خاصة في الشعر والقصة [١٦٩].

وتجـــدر الإشارة إلى أن محيميد يؤدي دوراً أقرب لدور صاحب الطبقات وهو تسجيل تاريخ مجتمع (ود حامد). قد انتبه نفر من أهل القرية لحرص محيميد على تصيد دقائق تاريخ (ود حامد). فالقانوني قد علق على هذا الأمر بقوله : "محيميد مما رجـــع لي ود حامد وهو يسأل وينشد تقول عاوز يؤلف تواريخ" [١٧٠] أما عشا البايتات فقد كان أكثر ما يكون فخراً بما وفره محيميد من معلومات، وقد عبر عشا البايتات عن فخره هذا قائلاً: "أنا أديت محيميد كلام يغرفوه بي موازين الذهب والفضة" [١٧١] . ومحيميد في دور المـــؤرخ أو المسجل لتاريخ ود حامد تجسيد لطموح الطيب صالح نفسه لاكتشاف تاريخ ذلك المجتمع العربي الإفريقي في شمال السودان، ونلمس هذا في قول الطيب صالح: "وقد حاولت في بندر شاه أن أقوم بعملية اكتشاف أو استكشاف لعالم وهي مكون قطعاً من تفاصيل تحمل ملامح سودانية .. فالقرية التي حدث فيها عرس الزين أتخيلها مدفـــونة في تـــل ، أحـــاول أن أزيح عنها التراب وأكتشـــف ملامحها تدريجياً كما يبدو لي [١٧٢]. ولعل هذا الطموح هو ذات الطمـــوح الذي دفع ود ضيف الله لتأليف كتابه فهو يقول : "وبعد فقد سألني جماعة من الأخوان ..... أن أؤرخ لهم ملك السودان، وأذكـــر مناقب أولياء الأعيان .... فأحببت أن أذكـــر ما اشتهر وتواتر من تلك الأخبار" [١٧٣]. وهكذا فـــإن ود ضـــيف الله والطيـــب صالح يطمحان إلى تسجيل التاريخ كلٌ بأسلوبه . وهما يعتمدان على النقل أو الرواية الشفاهية كما ذكرنا، وينتبهان لأهمية المرحلة التي يسجلان تاريخهـــا، ود ضـــيف الله لا يكتفي بتسجيل التاريخ فحسب بل يعلق عليه ويضيف إليه لكونه في نهاية الأمر يعطينا تاريخاً هو التاريخ الذي تسجله الجماعة في ذاكرتها، أما الطيب

صالح فإنه يعطينا تاريخاً تخيلياً أو وهمياً لعالمه الروائي.

لهــذا لا يمكـــن النظر لمريود بوصفها رواية تاريخية تعالج حقبة بعينها [١٧٤]. يمكن القول أن الطيب صالح يقف مع رهط من المبدعين جذبهم ثراء وتنوع مادة الطبقات. وقد أعـــلن الطيـــب صالح صراحة احتفاءه بهذا السفر الذي يسجل تاريخ فترة يعتبرها أدق مـــراحل تـــاريخ السودان بل هي" المرحلة الحاسمة من تاريخ السودان "وهي في تقديره " كـــانت حقبة مشعة تكونت فيها خصائص الشخصية السودانية [١٧٥]. إضافة لهذا فإن الطيب صالح على وعي تام بتأثره بهذا السفر، وقد حاول تفسير أصداء الكتاب كما تظهر في مـــريود وذلك بقوله : " أما أنني متأثر بطبقات ود ضيف الله هذا صحيح ولكن ليس بمعـــنى أنـــني أخذت الكتاب، وحاولت أن أضع أسلوباً على شاكلته (...) المناخ الذي نشـــأت فيه كان بشكل تلقائي يقود إلى هذا الأسلوب من الكتابة [١٧٦]. وهكذا يعتقد الطيـــب صـــالح أن اختياره للغة وأسلوب الطبقات لم يكن اعتباطاً بقدر ما كان اختياراً فرضـــه مـــناخ الـــرواية نفسها، وهذا ما سنحاول إمعان النظر فيه في الجزء التالي. يقوم الطبقات على أسلوب الرواية الشفاهية التي تعتمد على النقل من شخص لآخر حتى تصل لمؤلـــف الكـــتاب، لذا نجد المؤلف يعتمد أسلوب الأخبار وهو أسلوب العنعنة في توثيق الـــرواية وهو يكثر من استخدام المفردات التي تومئ لمصادره الشـــفاهية مثل (روى) و (يحكي) و (قال).

وسنورد نموذجين من الطبقات لنرى أسلوب المؤلف في استخدام المصادر التي ينقل عنها رواياته؛ مثلاً يروي المؤلف عن الشيخ بدوي أبو دليق قائلاً: " (.....) قال الشيخ صـــالح بـــان النقا أخبرني رجل يقال له ولد مسكين قال: سافرت مع الشيخ بدوي إلى القضـــارف قبل جلوسه عنده جملين غشينا الشيخ دفع الله (.......) بعد ما قام (الشيخ دفـــع الله) قال لجلسائه اليوم قلبي قوي على جهة السافل بهذا الولد ..."[١٧٧] ويورد

ود ضيف الله طرفاً من سيرة الشيخ شرف الدين بن عبد الله العركي قائلاً : " وسبب بداية أمره حدثني بها الفقيه حجازي سبط الشيخ إدريس قال: حدثني الفقيه عبد الرازق ولد عويضه أنه قال: دخلت خلوة عبادة وأصابني جنباً واتعبني حتى مرقت من الخلوة (١٧٨). وكما هو واضح فإن ود ضيف الله يعتمد على أسلوب الرواية الشفاهية التي تتصل عبر سلسلة من الرواة وهذا ما فعله الطيب صالح خاصة في الجزء الأخير من ضو البيت، وهو الجزء الذي يتناول سيرة ضو البيت، فإغلب الإشارات حول هذه الشخصية وصلت للراوي شفاهة عن طريق سلسلة من الرواة ، فناخذ مثلاً ظهور ضو البيت أول مرة في عالم القرية نجدها تروي على لسان مختار الذي سمعها من والده حسب الرسول (١٧٩) أما موت ضو البيت فيرويه حمد نقلاً عن والده عبد الخالق ، ولانحتاج بالطبع للقول بأن أسلوب النعنعة ليس خاصاً بالطبقات فهو أسلوب لرواية الأخبار والسير معروف في التآليف الإسلامية ولعل أشهر نموذج لهذه التآليف هو الأحاديث النبوية . ويمكن القول إن الطبقات كرست هذا الضرب من رواية الأخبار حتى أصبح واحداً من الملامح الأساسية في المؤلفات السودانية التي عاصرت الطبقات لأننا نراه نموذجاً ساطعاً لأسلوب التأليف الذي تحدثنا عنه.

كذلك يحاكي الطيب صالح أسلوباً من أهم أساليب الطبقات وهو إيراد العديد من القصص أو الأقاصيص في صلب العمل الكبير ، فالطبقات تحتشد بمئات الكرامات والأخبار التي تحكي طرفاً من سيرة هذا الشيخ أو ذاك، ويمكن اعتبار الكرامة أو الخبر حكاية قائمة بذاتها حيث يتوفر لها بناؤها الخاص إضافة إلى الحدوتة، وعلى الرغم من أن الكرامة أو الخبر يتناولان ويضيئان جانباً من تاريخ الشيخ الخاص إلا أنه يمكن النظر لهما بمعزل عن السياق العام للسيرة كحكاية أو خبر . وغالباً ما تكون هذه الحكاية موجزة ومركزة وقد يتراوح طولها بين القصر والإيجاز، من هذه الحكايات واحدة من كرامات

الشـيخ إدريس ود الأرباب وهي تحكي عن امرأة ولدت ولداً طلبت من الشيخ أن يريقه أي يـبارك المولـود بلعابه (١٨١). وتمضي الحكاية بأسلوب: "فلما وصل الشيخ إدريس أدخلـوه على المولود وأخرجـوا النساء فادخل أصبعه في فمـه فنتج منه اللبن وقيـل مـلص القميـص وتحـزم بالفركة وعصر ثديه حتى درت اللبن فريَّقه منه والله اعلـم بالصـواب (١٨٢) . فهـذه الكـرامة أقصوصة لها حبكتها الخاصة بها وبناؤها الدرامي . وكذلك من أمثلة هذه الأقاصيص واحدة من كرامات الشيخ محمد القدال بن إبراهيم بن عـبودي وجاء فيها . " يحكي أن طلبته قالوا له يا سيدي نطلب منك تورينا الطيران في الهواء فطار بعنقريبه بالهواء والناس تنظر كذلك ثم نزل من محله" (١٨٣). وكما هو واضح فـإن القصة الجوهرية في هذين المثلين تقوم على الحبكة حيث يتصاعد البناء الدرامي نحو إظهـار عظمة الشيخ والتي تتجلى في كرامته. وما يهمنا هنا هو تضمين هذه الأقاصيص داخل السياق العام للسيرة بحيث أصبحت الأقاصيص موتيفات نمطية تشكل في نهاية الأمر البناء المتكامل لها وهكذا تتراكم سيرة كل شيخ من العديد من الأقاصيص.

استخدم الطيب صالح هذه الحيلة الفنية في بناء التاريخ الشفاهي لبعض شخصيات (ود حـامد). ففي الجزء الذي نحن بصدده نجد العديد من الأخبار والكرامات وكل خبر يمكـن النظر إليه كأقصوصة وكذلك الكرامات. فهناك روايات حول بندر شاه وهناك أخـبار وكرامات حول علاقة بلال بشيخه نصر الدين ود حبيب (١٨٤). إضافة لخبر تعلق قلب حواء بنت العربي وهيامها ببلال (١٨٥). وهكذا نجد الطيب صالح يشيد بناء مريود مـن العديد من الجزيئات الصغيرة أو الأقاصيص، أي يورد قصة أو قصصاً داخل القصة الجوهـرية، ويمكـن القول أنه يستخدم السرد داخل السرد. لقد حاولنا دراسة أصداء الطـبقات في روايـة مريود، وذكرنا أن الطيب صالح كان على وعي تام باختياره للغة الطبقات، كما أشرنا لذلك من قبل. ويمكن القول بأن الطيب صالح حاول اقتداء أسلوب

الطبقات وذلك بلجوئه لاستخدام لغة هجين بين العربية الفصيحة والعامية السودانية. ولا شـــك أن لغـــة كل عصر تحمل ثقافته ، لذا لم يكن اعتباطاً اختيار هذه اللغة الهجين في الطـــبقات ومريود على حد سواء فكلا النصان يعبران عن الشخصية السودانية وتنوعها وثرائها. ومهما كانت مبررات ودوافع ود ضيف الله لاختيار هذه اللغة الهجين التي أشرنا لها ، فإن الطيب صالح تعمد بوعي تام توظيف اللغة الهجين وقد عبر عن هذا صراحة في دفاعـــه عن استخدام العامية في بندر شاه حيث يقول : " الكاتب يستخدم العامية لأنها بطبيعة الحال مستودع لديناميكية وحيوية أحياناً تكون غائبة عن اللغة الفصحى. أريد أن أعطـــي الفصحى جرس العامية والعامية فصاحة الفصحى (. ...) يعني حاولت أن أعطى العامية بعض وقار الفصحى " (١٨٦).

ونجده يعبر كذلك عن رضاه بل وامتنانه بهذه اللغة السودانية التي طوعها لغرض فني حيث يقول: "إن اللغة السودانية العربية قد ساعدتني كثيراً " (١٨٧). ليس هذا فحسب بل إنه رفـــض هذه النظـــرة القاصـــرة لإبداعه، ويعلق على هذا الأمر صراحـــة قائلاً: " ســـــوء حظ الكتابة العربية في حينها ، فإن النقاد لا يعطون الكاتب حقه، فهناك من كـــتب عن عرس الزين وشبه كتابتها بزوربا ، زوربا السوداني. المرجعية دائماً توجد في مكان آخر " (١٨٨) . وفي نفس الوقت الذي نجده يرفض هذه القراءة ، يعلن عن اعتزازه وفخره بانتمائه للكتابة العربية واعتماده على الفولكلور فيقول : " لعل من الكتاب الذين أدركوا في لحظة ما من لحظات الإنتماء إلى الكتابة العربية وجمالياتها — بوعي كامل يفرضه النضج العميق ما يسمى بالفولكلور الذي هو نسيج حياتنا وكل ما نملك ، وقد حاولت أن أنهل من الخزان، من هذا المستودع ، من هذا النبع " (١٨٩).

خاتمة

درسـنا في هذا الفصل بعض الأجناس الفولكلورية التي يمكن تحديدها في قصص وروايات الطيب صالح ،و قد لاحظنا أن الطيب يستخدم الجنس الفولكلوري بمستويات عـدة، فـثمة جنس كالمثل قد يورده في سياق النص الإبداعي كما هو ولكنه في مرات أخرى يرتدي قناع الراوي الشعبي وعبر هذه الحيلة الفنية يستخدم الطيب صالح العديد من أسـاليب القـص الشعبي. كذلك لاحظنا في هذا الفصل الصلة الوثيقة التي تربط إبداع الطيـب صالح ببعض النصوص التراثية مثل **ألف وليلة والطبقات**، نخلص كذلك إلى فهم واستيعاب الطيب صالح للخلفية الثقافية التي يتكئ عليها إبداعه الروائي والقصصي ، وقد وظف هذا الاستيعاب توظيفاً جيداً في هذا الإبداع. وعلى الرغم من ظهور هذا التوظيف بشكل واضح إلا أن بعض الكتاب والنقاد لم يستطع تلمسه، الأمر الذي حدا بهؤلاء النقاد والكتاب بالتركيز على أصداء الآداب العالمية في كتابات الطيب صالح.

هوامش الفصل الثاني

(١) انظرالطيب صالح، **دومة ود حامد** : سبع قصص. (بيروت : دار العودة ١٩٧٠) ص (٧-١٨).

(٢) **نفسه**، ص (١٠).

(٣) **نفسه**، ص (١٠).

(٤) **عرس الزين**، بيروت: بيروت: دار العودة، ١٩٧٠ ص (١٢١).

(٥) **نفسه**، ص (١٢١).

(٦) **نفسه**، ص (١٢٢).

(٧) **نفسه**، ص (١٢٣).

(٨) **نفسه**، ص (١٢٤).

(٩) انظرمثلاً: قرشي محمد حسن؛ **مع شعراء المدائح**، الجزء الثاني (الخرطوم: المطبعة الحكومية، ١٩٦٨).

(١٠) **عرس الزين**، ص (١٢٤).

(١١) **نفسه**، ص (١٢٥).

(١٢) **نفسه**، ص (١٢١).

(١٣) الطيب صالح ؛ **ضو البيت** (بيروت : دار العودة، ١٩٧٢) **مرجع سابق**.

(١٤) **نفسه**، ص (٢٥).

(١٥) انظرمثلاً: عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)، **مرجع سابق**. وانظرأيضاً خليل أحمد خليل: **نحو سوسيولجيا للثقافة الشعبية** (بيروت، دار الحداثة، ١٩٧٩).

(١٦) **عرس الزين**، ص (٦٧).

(١٧) **موسم الهجرة إلى الشمال** (بيروت: دار العودة) ١٩٦٦، ص (٦٢).

(١٨) **نفسه**، ص (٦٢).

(١٩) **ضو البيت**، ص (٢٧).

(٢٠) **دومة ود حامد**، ص (٣٣).

(٢١) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٨٧).

(٢٢) **نفسه**، ص (١٢٣).

(٢٣) **ضو البيت**، ص (٣٠).

(٢٤) **نفسه**، ص (٦٠).

(٢٥) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٦٠).

(٢٦) **عرس الزين**، ص (٧٢).

(٢٧) انظرمختار عجوبة، **القصة الحديثة في السودان**، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٨ ص (٢١٧).

(٢٨) انظر : يوسف نور عوض، **الطيب صالح في منظور النقد البنيوي**، جدة : مكتبة العلم ١٩٨٣، ص (١٤٢).

(٢٩) انظر: سيزا قاسم نور، البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا. **مجلة فصول**،العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص (١٩٥).

(٣٠) سيد حامد حريز، **فن المسدار**: دراسة في الشعر الشعبي (الخرطوم : جامعة الخرطوم: دار التاليف والترجمة والنشر (١٩٧٦)، ص (٣٦).

(٣١) **عرس الزين**، ص (٢٥).

(٣٢) انظرسيد حامد حريز (١٩٧٦)، **مرجع سابق**، ص (٣٨).

(٣٣) **دومة ود حامد**، ص (٣٠).

(٣٤) **موسم الهجرة الي الشمال**، ص (٣٠).

(٣٥) **نفسه**، ص (٨٥).

(٣٦) **عرس الزين**، ص (٧٦).

(٣٧) **نفسه**، ص (٢٦).

(٣٨) **نفسه**، ص (٨٢).

(٣٩) **نفسه**، ص (١٢٠).

(٤٠) **ضو البيت**، ص (١٢).

(٤١) **مريود**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص (٢٧).

(٤٢) انظر: سيد حامد حريز ١٩٧٦، **مرجع سابق**، ص (٤٩).

(٤٣) **مريود**، ص (٧٦).

(٤٤) **عرس الزين**، ص (٧٦).

(٤٥) **نفسه**، ص (٧٦).

(٤٦) **نفسه**، ص (١١٤).

(٤٧) **نفسه**، ص (١٢٤).

(٤٨) **نفسه**، ص (١١٩).

(٤٩) **نفسه**، ص (١١٩).

(٥٠) **نفسه**، ص (١٢١).

(٥١) الطيب صالح ؛ **ضو البيت**، بيروت : دار العودة، ١٩٧١ انظرص (١٢١) وما بعدها.

(٥٢) **نفسه**، ص (١٢٢).

(٥٣) **عرس الزين**، ص (١١٩).

(٥٤) **نفسه**، ص (١٢٣).

(٥٥) **نفسه**، ص (١٢٤) .

(٥٦) انظريوسف فضل : **كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان**، (تحقيق) (الخرطوم : دار التاليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٤).

(٥٧) انظر: الشاطر بصيلي عبد الجليل(تحقيق) : **مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية**.. (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي – سلسلة تراثنا (د. ت).

(٥٨) انظر على سبيل المثال نور الدائم الطيب السماني،**الكؤوس المترعة في مناقب العارف بالله تعالى الأستاذ الشيخ احمد الطيب**.(القاهرة : مطبعة الفجالة الجديدة، د. ت)

وانظر أحدث الكتب التي صدرت وهو مؤلف صدر في أوائل الثمانينات بعنوان : **عقد الدر من ود حسونة إلى ود بدر** لمؤلفه أبو القاسم عثمان الطيب وقد صدر عن دار جامعة أم درمان الإسلامية

للطباعة والنشر(بدون تاريخ).

(٥٩) انظرمثلاً:

Ahmed Nasr , (Op.Cit.) , 1980.

(٦٠) نفسه، انظرخاصة، ص (١٧) وما بعدها.

(٦١) نفسه، ص (٢٣).

(٦٢) نفسه، ص (١٦).

(٦٣) انظر:

Sharaf A. A / Salam `A Study of Contemprary Sidan Muslim Saint's Legends in Socio Cultural Content in Centeral Sudan Unpublished PH. D. dissertation , U. OF Indiana. U. S. A , 1984.

انظرخاصة ص (١٣٨) وما بعدها.

(٦٤) دومة ود حامد، ص (١٤).

(٦٥) نفسه، ص (٣٩).

(٦٦) نفسه، ص (٤٠).

(٦٧) نفسه، ص (٤٥).

(٦٨) نفسه، ص (٤٥).

(٦٩) نفسه، ص (٤٦).

(٧٠) نفسه، ص (٤٥).

(٧١) نفسه، ص (٤٦).

(٧٢) نفسه، ص (٤٦).

(٧٣) نفسه، ص (٤٩).

(٧٤) عرس الزين، ص (٣٥).

(٧٥) نفسه، ص (٣٦).

(٧٦) نفسه، ص (١٥).

(٧٧) انظرناجي نجيب، " الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد موسم الهجرة إلى الشمال "، **فكر وفن**، عدد ٣٨ (١٩٨٣).

(٧٨) **نفسه**، ص (٦٣).

(٧٩) **عرس الزين**، ص (٣٥).

(٨٠) **نفسه**، ص (٦٧).

(٨١) **نفسه**، ص (٦٧).

(٨٢) **نفسه**، ص (٦٥).

(٨٣) **نفسه**، ص (٨١).

(٨٤) **نفسه**، ص (١١٢).

(٨٥) **نفسه**، ص (٨١).

(٨٦) **ضو البيت**، ص (٦٤).

(٨٧) **نفسه**، ص (٦٥).

(٨٨) **نفسه**، ص (٦٥).

(٨٩) انظرالطيب صالح ، **مريود** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(٩٠) **نفسه**، انظر، ص (٥٨) ما بعدها.

(٩١) **نفسه**، ص (٤٨).

(٩٢) **نفسه**، ص (٤٨).

(٩٣) **نفسه**، ص (٤٩).

(٩٤) **نفسه**، ص (٦٠).

(٩٥) **نفسه**، ص (٦٠).

(٩٦) **نفسه**، ص (٦٠ — ٦١).

(٩٧) **نفسه**، ص (٦٦).

(٩٨) انظرمثلا إبراهيم محمد الجمل؛ **تفسير الأحـــــــلام للإمامين الجليلين ابن سيرين والنابلسي**، (القاهرة : مكتبة القرآن، ١٩٨٢).

(٩٩) **دومة ود حامد**، انظر، ص (٣٩) وما بعدها.

(١٠٠)**نفسه**، ص (٣٩).

(١٠١)**نفسه** (٣٩).

(١٠٢) انظرإبراهيم محمد الجمل، **مرجع سابق**، ص (٣٩).

(١٠٣)**نفسه**، ص (٢٧٤).

(١٠٤) **دومة ود حامد**، ص (٤٠).

(١٠٥)إبراهيم محمد الجمل، **مرجع سابق**، ص (٢٧٤).

(١٠٦)**دومة ود حامد**، ص (٤٤).

(١٠٧)**نفسه**، ص (٤٥).

(١٠٨)انظرفدوى ملطي – دوجلاس، ترجمة عفت الشرقاوى "العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر: الأحلام في ثلاث قصص"، **فصول**،العدد الثاني، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٢): ٢١-٢٩.

(١٠٩) **عرس الزين**، ص (٦٠).

(١١٠)**نفسه**، ص (٦١).

(١١١) Richard Wilson "Tayeb Salih's *The Wedding of Zein*. Shiefield papers on Literature and Society, Shiefield University.

(١١٢) **نفسه**، ص (٩٤).

(١١٣) **نفسه**، ص (٩٧).

(١١٤)انظر:

Richard Wilson, Op.Cit. 1976.

(١١٥) **نفسه**، ص (٩٤).

(١١٦) انظر يمنى العيد؛ **في معرفة النص**، (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣). انظرخاصة الفصل الرابع.

(١١٧)**نفسه**، ص (٢٢٧).

(١١٨)**نفسه**، ص (٢٢٧).

(١١٩)**نفسه**، ص (٢٢٨).

(١٢٠)**نفسه**، ص (٢٥٩).

(١٢١)**نفسه**، ص (٢٣٤).

(١٢٢)انظريوري سوكولوف؛ **الفولكلور الروسي: قضاياه وتاريخه**، (القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، انظرخاصة ص (١٧ — ٧٥).

(١٢٣)**نفسه**، ص (٢٩).

(١٢٤)**نفسه**، ص (٢٩).

(١٢٥)**موسم الهجرة الي الشمال** ، ص (٢٩).

(١٢٦)**نفسه**، ص (٣٠).

(١٢٧)**نفسه**، ص (٣١).

(١٢٨)انظر**ألف ليلة وليلة** (بيروت: دار العودة، د. ت) ص (٣٢).

(١٢٩)انظرجوزيف كونراد؛ **قلب الظـــــلام**، (ترجمة) نـــوح حزين (بيروت: دار ابن راشد (١٩٧٩) انظرالمقدمة بقلم المترجم، ص (٦٧) .

(١٣٠)**موسم الهجرة الي الشمال**، ص (٦٧).

(١٣١)**نفسه**، ص (٧٠).

(١٣٢)**نفسه**، ص (٧٥).

(١٣٣)**نفسه**، ص (٧٥).

(١٣٤)**نفسه**، ص (١١٥).

(١٣٥)**نفسه**، ص (١١٦).

(١٣٦)**نفسه**، ص (١١٩).

(١٣٧)**نفسه**، ص (١٢٠).

(١٣٨)**نفسه**، ص (١٢٦).

(١٣٩) **نفسه**، ص (١٢٨) وما بعدها.

(١٤٠) **نفسه**، ص (١٣٢).

(١٤١)**نفسه**، ص (١٤٢).

(١٤٢)نفسه، ص (١٦٠).

(١٤٣)نفسه، ص (٦٤).

(١٤٤)نفسه، ص (٤٣) وما بعدها.

(١٤٥)نفسه.

(١٤٦)نفسه.

(١٤٧)ضو البيت، ص (١١).

(١٤٨)نفسه، ص (١٩).

(١٤٩)نفسه، ص (٥٣) وما بعدها .

(١٥٠)نفسه، ص (٢٥).

(١٥١)نفسه، ص (٢٥).

(١٥٢)نفسه، ص (٢٧).

(١٥٣)نفسه.

(١٥٤) انظر عون الشريف قاسم قاموس ؛ **اللهجة العامية في السودان**، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان والمجلس القومي للآداب والفنون، ١٩٧٢) ص (٧٩١).

(١٥٥)ضو البيت، ص (٢٨).

(١٥٦) نفسه، ص (٢٩).

(١٥٧)نفسه، ص (٣٦).

(١٥٨) نفسه، ص (٣٦).

(١٥٩)نفسه، ص (٣٨).

(١٦٠) نفسه، ص (٣٥).

(١٦١) نفسه، ص (٣٥).

(١٦٢)نفسه، ص (٣٦).

(١٦٣) نفسه، ص (٣٧).

(١٦٤)انظر: Max Luthe, Op. Cit, 1982.

(١٦٥)يصف محمد المكي إبراهيم هذه العامية بالقالب العامي ويقول : " ... (...) وأمثال فرح ودتكتوك وحكمه. وقولاته الخالدة وأشعار إسماعيل صاحب الربابة وأبوجروس وود قرشي وود آدم وكتاب الطبقات للفقيه ود ضيف الله وكلها مصوغة (هكذا) في قالب عامي احتفظ بسيرورته خلال القرون حتى وصل الينا واندماج بلا عنوان في قائمة التراث الشعبي. " محمد المكي إبراهيم، **مرجع سابق**، ص (٦).

(١٦٦)انظر الشاطر بصيلي؛ **مرجع سابق**.

(١٦٧)انظر الطيب محمد الطيب فرح ود تكتوك حلال المشبوك (الخرطـــوم: دار الطابع العربي، د. ت).

(١٦٨)انظر محمد إبراهيم أبو سليم ؛ **الحركة الفكرية في المهدية** (الخرطوم: الدار السودانية ١٩٧٠).

(١٦٩) يوسف فضل (١٩٧٤)؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٣) وما بعدها.

(١٧٠) أستلهم محمد عبد الحي الطبقات في قصيدته " حياة وموت إسماعيل صاحب الربابة انظر محمد عبد الحي **حديقة الورد الأخيرة** الخرطوم : ١٩٨٤ م. انظر كذلك صحيفة **الأيام** الملحق الأدبي ١٤/٦/ ١٩٧٩م. قصة " رجل شفاف " لأحمد الفضل يستلهم فيها إحدى شخصيات الطبقات. أما في المسرح فنجد مسرحيتي خالد المبارك " هذا لا يكون وتلك النظرة " انظر عثمان الفكي وسعد يوسف، الحركة المسرحية في السودان : ١٩٦٧ — ١٩٦٨ م الخرطوم : سلسلة دراسات مسرحية (ب. ت).

(١٧١)**مريود**، ص (٢٧).

(١٧٢)**نفسه**، ص (٢٨).

(١٧٣)محمد إبراهيم الشوش، **مرجع سابق**، ص (٤٦).

(١٧٤)يوسف فضل (١٩٧٤)، **مرجع سابق** ص (٧).

(١٧٥) انظر جورج لوكاش، **الرواية التاريخية** ترجمة صالح جواد الكاظم، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، (١٩٧٨). انظر: خاصة الفصل الثاني، وانظر أيضاً سامية أسعد " عندما يكتب الروائي التاريخ. **فصول** المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٢) : ٦٧.

(١٧٦)عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي صديق، **مرجع سابق**.

(١٧٧) **نفسه**.

(١٧٨)يوسف فضل حسن (١٩٧٤)، **مرجع سابق**، ص (١١٧).

(**١٧٩**) **نفسه**، ص (١٢٩).

(١٨٠)انظر: **ضو البيت**، ص (١٠١) وما بعدها.

(١٨١)**نفسه**، ص ١٣٢ وما بعدها.

(١٨٢)يوسف فضل حسن، (١٩٧٤) **مرجع سابق** انظرص (٦٩)

(١٨٣)**نفسه**، ص (٨٤).

(١٨٤)**نفسه**.

(١٨٥)انظر: **مريود** ص، (٥٨) وما بعدها.

(١٨٦)**نفسه**، انظرخاصة ص (٦٣) ما بعدها.

(١٨٧)عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي الصديق حوار مع الطيب صالح، الإذاعة السودانية — غير منشور.

(١٨٨)**نفسه**.

توظيف الفولكلور في أدب الطيب صالح:
الغريب الحكيم

مقدمة :

تسود أسطورة الغريب الحكيم بشكل جلي في الثقافات الإفريقية خاصة تلك التي تلاقحت بالثقافة الإسلامية عبر مختلف المراحل التاريخية. والثقافية السودانية واحدة من نماذج هذه الثقافات ، الأمر الذي يفسر بروز الأسطورة في الأدب الشعبي للمجموعات السودانية المتأسلمة. ولهذا لم يكن من الغريب ظهور الأسطورة أو بعض موتيفاتها في روايات وقصص الطيب صالح الذي ظل يقترب من الأسطورة ويوظفها توظيفاً جمالياً منذ أعماله المبكرة. وقد واصل هذا التقليد حتى آخر رواياته.

تزخر الثقافات الأفريقية بالعديد من الإشارات لظاهرة الغريب الحكيم في آدابنا الشعبية. وقل أن يخلو تاريخ معظم الجماعات الأفريقية من الحديث عن الحكيم الذي يظهر فجأة في مرحلة من مراحل تاريخها ، وسرعان ما يصبح واحداً من هذه الجماعة بل يكون ظهوره عاملاً مؤثراً في تغيير واقع الجماعة وتطوره [١].

وفي السودان سادت ظاهرة الغريب الحكيم في تاريخ الممالك الإسلامية في دارفور وتقلي. وقد أثبت الباحثون والمؤرخون منهم بوجه خاص أنه كان للغريب الحكيم دور جوهري في أسلمة سكان دار فور[٢] والعديد من المصادر التاريخية تتحدث عن ملامح مصاهرة الغريب للجماعة التي يفد إليها، وغالباً ما تكون هذه المصاهرة هي المدخل لارتباط الجماعات الإفريقية بالأصل العربي [٣].

كذلك لا يخلو تاريخ قبائل شمال السودان المسلمة من الإشارة لأسطورة الغريب الحكيم. وقد أثبتت الدراسات التاريخية حرص النسابة على اتصال نسب القبائل السودانية بالعرب عامة والنسب النبوي الشريف بوجه خاص (٤).

وقد اهتم علم الفولكلور بدراسة الأسطورة في الثقافة الإفريقية ، فمثلاً رصد الباحث الفولكلوري سيد حريز ظاهرة الغريب الحكيم في دراستين ، انتبه في الأولى للظاهرة في إطار مبحث له حول العلاقات العربية الإفريقية وذلك من خلال النظر للحكاية الشعبية السودانية (٥). وفسر الظاهرة كنتاج لانتشار الإسلام في إفريقيا. وعنده أن الإسلام في إفريقيا مسئول بدرجة كبيرة عن تشابه وتوحد عادات وتقاليد المسلمين الأفارقة (٦). ويأخذ حريز كنموذج لهذا التشابه تلك الأنماط الشعبية من الأساطير والحكايات التي تتحدث عن الغريب الحكيم الذي عادة ما يكون – حسب اعتقاده – " مسلم عربي سالف أتى من خارج الحدود استوطن وسط الأهالي الأفريقيين واختلط معهم وحثهم على الإسلام " (٧). وما يهمنا هنا هو ما أثبته الباحث من صفات حميدة يسبغها الجنس الشعبي على الغريب (٨). ولا شك أن هذه الصفات تتفق مع غيرها من الصفات التي عادة ما تسبغ على الغريب في القصص الشعبي في نماذج أخرى غير تلك التي درسها الباحث (٩).

في الدراسة الثانية عالج حريز أسطورة الغريب الحكيم مستخدماً أدوات الفولكلور حيث اختار العديد من روايات الأسطورة بالتركيز على جماعات إفريقية ثلاث هي الفور والهوسا والبرقو (١٠) ولاحظ أن الغريب عادة ما يكون بطلاً ثقافياً CULTURE HEROوربما يكون هذا الغريب خارج نطاق النوع البشري ودلل على ذلك بالغريب في أسطورة الدينكا المعروفة باسم "أويل لونقار" (١١). ومهما يكن من أمر فإن أهم ما خلص إليه حريز في دراسته تلك هو أن العنصر العربي الوارد ذكره في الروايات

المختلفة ليس مقصوداً في ذاته لكن أهميته تكمن في الدور الذي لعبه هذا العنصر في نشر الإسلام كحضارة وكثقافة في أفريقيا [١٢].

ولهذا وكما يعتقد حريز فإن الدور الذي لعبه العنصر العربي ربما يناط بجماعة أخرى غير عربية شريطة أن تكون ذات وشائج عميقة بالإسلام ، فالإسلام وليس العنصر العربي هو طلاب الجماعات التي أبدعت تلك الروايات في أسطورة الحكيم الغريب.

أما أحمد نصر فقد درس ظاهرة الغريب الحكيم وذلك من خلال منهج توثيقي مدقق لما يزيد على العشرين رواية تعني بالسيرة الهلالية في دار فور [١٣]. وتغطي الروايات حقبة تمتد من منتصف القرن الخامس عشر إلى يومنا هذا (١٩٨٧). يهمنا من هذه الدراسة موتيفة الغريب الحكيم التي تتركز حول أحمد المعقور والدور المهم الذي تعطيه له الروايات في ربط قبائل دار فور بالعنصر العربي وذلك بعد مصاهرته لسلطان دار فور (شاودور شيد) حوالي عام ثمانمائة هجرية [١٤] وتهمنا الصورة الدرامية التي تصور كيف وجد المعقور ملقى في الصحراء جريحاً ووحيداً [١٥]. وتمضي الرواية تتحدث عن قدرات أحمد المعقور ومساعدته للسلطان في إدارة شئون البلاد مما دعي السلطان للإعجاب به ومصاهرته [١٦] وبذا مهدت الرواية لملمح هام متواتر في روايات أسطورة الغريب الحكيم. ركزت اغلب الروايات على المعرفة والاستنارة اللتين حملهما أحمد المعقور وطور بهما المجتمع الذي وفد عليه، وتحدث هذه الروايات عن الملامح الجسمانية لأحمد المعقور مثل الشعر وبياض اللون [١٧]. وهذه الصفات الجسمانية والعقلية ستحملها سلالات أحمد المعقور من بعده.

لقد وفرت لنا العلوم والمعارف المختلفة – خاصة التاريخ والفولكلور حصيلة هائلة من المعلومات لظاهرة الحكيم الغريب ومن هذه الحصيلة يمكن تلخيص الملامح الأساسية كما يلي : –

أ- قدوم الغريب من مكان مجهول.

ب - عادة ما يوجد الغريب في الصحراء أو أي مكان مقفر ظامئاً وجريحاً.

ج - أصل الغريب يرجع لمناطق ازدهار الثقافة الإسلامية.

د - يحمـل الغريب ملامح تختلف كثيراً عن ملامح الجماعة التي تأويه، وغالباً ما يتسم بالحكمة والجمال والشجاعة والقوة وما إلى ذلك من الصفات الإيجابية.

هـ - يكسب الغريب ثقة زعيم الجماعة وذلك بفضل الإصلاحات التي يقوم بها في الدولة والمجتمع.

و - غالباً ما يختار زعيم الجماعة مصاهرة الغريب.

ز - يجيء ثمرة هذه المصاهرة ابن يحمل ملامح الغريب وصفاته المحبوبة ويتولى هذا الابن الحكـم ويـتوارثه نسله من بعده. واعتماداً على هذه الملامح للغريب الحكيم يصبح من السهل رصد توظيف واستلهام الطيب صالح للأسطورة التي تشكل إطاراً مرجعياً لرواياته وقصصه، ولا شك أن فهم العلاقة بين هذه الكتابات وبين الأسطورة يساعد كثيراً على فهم نصوصها. وقد وفق بعض النقاد في هذا الصدد بينما أخفق آخرون كما سنوضح.

الناقد عبد الرحمن الخانجي أفاض في الإشارة لظاهرة الغريب الحكيم في متن دراسة له حول روايات الطيب صالح [١٨]. وقد وفق في رصد الملامح الأساسية للظاهرة خاصة الـدور الهـائل الذي يلعبه الغريب في تغيير مجتمع (ود حامد). وهو يعتقد أن هذا التغيير "يمثل مرتكزاً من مرتكزات الصراع الدرامي لدى الطيب صالح " [١٩] ولعل أهم ما خلص إليه الخانجي هو التغيير المعنوي الذي يحدثه هذا الغريب في نفوس بعض أهل القرية، وذلك بحسـبان أن الدراسـات الأخرى عادة ما تركز على الآثار المادية للغريب، لكن الخانجي تـلمس الأثر المعنوي ودلل عليه بالتغير الذي حدث لحسنة بت محمود بعد زواجها من مصـطفى سـعيد في **موسم الهجرة إلى الشمال** [٢٠]. وما يهمنا هنا هو أن الخانجي قد

اقـــترب بعـــض الشيء من الإطار المرجعي للأسطورة، على الرغم من إشارته العامة لهذا الإطار، حيث يعتقد أن ظاهرة الغريب محققة في الموروث الشعبي في تفكيره الصوفي [٢١] ولا شك أن الظاهرة كما أوضحنا ليست قاصرة على التراث الصوفي فحسب، كما أنها ليســـت قاصـــرة على التراث السوداني وحده فهي موجودة ومحققة في تراث العديد من المجتمعات الإفريقية المسلمة. ولو وفق الخانجي في اكتشاف الأصل الذي أخذ عنه الطيب صالح لجاءت مساهمته أكثر ثراء ودقة.

في جانب آخر وفقت الكاتبة رجاء نعمة بعض الشيء في الإمساك بالملامح الأساسية لظاهرة الغريب الحكيم دون أن ترجع هذه الملامح للأصل أي الأسطورة، وذلك في متن دراســـتها المطولة حول إبداع الطيب صالح[٢٢] وهي تتحدث عن الغريب الحكيم الذي أسمـــته الغريب الوافد [٢٣] وتشير إلى أهم معالم الظاهرة وهي مصاهرة الغريب لأهل قرية (ود حامد). والآثار التي يتركها في مجتمع القرية. [٢٤] وقد قادها عدم فهم الأسطورة إلى تجاهل ظهـــور الغريب في قصة **دومة ود حامد** وكذلك في **عرس الزين** بل أنها تنفي أية جـــذور للغريب في هاتين القصتين [٢٥].وسنوضح خطـــل هذا الفهم عند تناولنا للغريب الحكيم.

أما الناقد يوسف نور عوض فقد ابتعد كثيراً عن الإطار المرجعي لشخصية الغريب في دراسته لرواية **ضو البيت** [٢٦] فهو يشير صراحـــة إلى فشله في فهـــم دلالات شخصية ضو البيت وعزا هذا الفشل إلى صعوبة ما اسماه بـــ" الرمزية ". [٢٧] ومن الطريف حقاً أن الناقد أشار إلى مصدر يبعد كثيراً عن الشخصية وذلك في تشبيهه لضو البيت، حيث يقول: "لقد جاء ضو البيت من النهر واهب الحياة والحضارة إلى هذه البقعة ثم عاد من جديد كأنه تموز استضاق [هكذا] ليبث في عروق الأرض الميتة ثم عاد حيث أتى "[٢٨].

• بالطبع لسنا بصدد حرمان الناقد من تأويلاته لكننا نعتقد أن ثمة علاقة قوية بين

قصة ضو البيت وبين التراث المحلي وبالتحديد أسطورة الغريب الحكيم، ولعل قصور فهم الناقد لهذه العلاقة قاده إلى تقليل القيمة الفنية لرواية **ضو البيت** بالمقارنة مع الأعمال الأخرى للطيب صالح (٢٩).

سندرس في الجزء التالي أسلوب توظيف الطيب صالح لأسطورة الغريب الحكيم. وسنلحظ أن هذه الأسطورة ظلت ماثلة في مساره الإبداعي منذ بدايته الأولى وحتى آخر رواياته. وسنشير للشكل الذي ابتدعه معتمداً على الأسطورة في كل عمل فني على حده ومن ثم نخلص إلى الملامح العامة لهذا التوظيف، وإلـــى تقويم توظيف العنصر الفولكلوري.

دومة ود حامد:

في قصـــة **دومة ود حامد** إشارة مبكرة للغريب الحكيم وهو ود حامد نفسه الذي ستقوم القرية باسمه فيما بعد؛ فود حامد ولي من أولياء الله ينتمي لذلك النفر من الأتقياء الذين يصنعون الكرامات ويلعبون دوراً هاماً في مصائر الناس والمجتمع قاطبة. وقد كانت أولى كــــرامات ود حامد في هروبه من بطش سيده الفاسق فراراً بدينه. (٣٠) وهذا الفرار نفسه كرامة من كرامات ود حامد. فبعد أن عانى ود حامد من جبروت مالكه دعا الله أن ينقذه منه، ويعبر الولي ود حامد النهر بكرامة من كراماته حيث يفرش مصلاته التي تعبر به إلى الشاطئ.(٣١) وسرعان ما تعمر البقعة التي عاش فيها ود حامد وتأخذ القرية اسم الولي الصالح (٣٢). ما يهمنا هنا قدوم ود حامد من مكان مجهول ظامئاً جائعاً والطعام يأتيه من حيث لا يدري أحد (٣٣). تجدر الإشـــارة هنا إلى أن نشـــوء قرية (ود حامد) هو تاريخ نشـــوء الكـــثير من القري والمدن السودانية التي عادة ما تنشأ حول خلوة مزار لولي من الأولياء. فالخرطوم نفسها علي سبيل المثال لم تكن سوى محل صغير أقام فيه أحد الأولياء

الذي عبر النهر من توتي إلى هذا المحل "ليبني فيه خلوة يرتادها الصبيان"ومن نار العلم التي أوقدها هذا الولي نهض عمران الخرطوم [٣٤]

نخلص إلى أن دومة **ود حامد** تحمل بعضاً من عناصر أسطورة الغريب الحكيم، ويمكن تلخيص هذه العناصر كما يلي:-

أ - قدوم الولي الصالح ود حامد من مكان مجهول.

ب - عاش بمفرده في مكان مهجور.

ج - كسب ود حامد ثقة أهل القرية الذين أصبحوا يؤمنون بكرامته وأصبحت الدومة مزاراً بعد وفاته.لكن الغريب "ود حامد" يجئ إلى القرية فاراً بدينه من سيده الكافر، وفي هذا الأمر يبتعد الطيب صالح عن الأسطورة التي عادة ما تتحدث عن قدوم الغريب الحكيم من مناطق الثقافة الإسلامية، وهذا لا ينفي أن الولي" ود حامد " يحمل بعضاً من الصفات الروحية للغريب الحكيم وهي انقطاعه للعبادة وزهده كما روت القصة. خلاصة القول أن الطيب صالح اقترب بعض الشيء في قصة **دومة ود حامد** من أسطورة الغريب الحكيم.

عرس الزين :

وفي **عرس الزين** تقترب شخصية (الحنين) الولي الصالح نوعاً ما من شخصية الغريب الحكيم ، فالحنين لا يظهر في القرية إلا لماماً وسرعان ما يختفي إلى حيث لا يدري أحد من أهل القرية. ويثير هذا الاختفاء الكثير من الأقاويل [٣٥]. وكولي من أولياء الله كان لا بد أن يكون للحنين العديد من الكرامات التي تعيش في ذاكرة أهل القرية. وقد كان لظهوره المفاجئ آثار بعيدة المدى في مسار الرواية ، فهو قد تنبأ للزين بالزواج من أجمل بنات القرية وهذا ما تحقق فعلاً فيما بعد بزواج الزين لنعمة أجمل فتيات القرية [٣٦].

وقـــد توالـــت كرامات الحنين على مجتمع القرية فأنقذ سيف الدين من موت محقق وغير مجـــرى حياتـــه وحياة آخرين [٣٧]. و لم تر القرية عاماً رخياً مثل عام الحنين كما أخذوا يسمونه [٣٨]، وهكذا أحدث الحنين الغريب الوافد على "ود حامد" كرامات عدة كان لها أثـــرها في إحداث النماء والرخاء في القرية. شخصية الحنين إذن تحمل بعضاً من ملامح الغريب الحكيم وهذه الملامح هي :

١- قدوم الحنين من مكان مجهول.

٢- أسلوب حياة الحنين إذ يعيش في بعض الأحيان في الصحراء بمفرده وهذه واحدة من كراماته.

٣-أحـــدث الحنين آثاراً خالدة في (ود حامد) وهذه الآثار تمثلت في الخير الذي فاض على القرية ذات عام مما حدا بأهل القرية تسميته بعام الحنين.

موسم الهجرة إلى الشمال :

الغـــريب هنا هو مصطفى سعيد الشخصية المحورية التي تهبط على القرية من مكان مجهـــول [٣٩]. ولكـــنه ســـرعان ما يندغم في مجتمعها ويصبح جزءاً فاعلاً فيها. ويروي مصطفى سعيد أن الصدفة وحدها هي التي قادته إلى "ود حامد" ويهمنا هنا الهاجس الذي يدعـــوه للبقاء في القرية حين يراها أول مرة [٤٠]. فهو كان ضائعاً لا يعرف إلى أين هو ذاهـــب. وترســـو الباخرة ليهبط منها قبالة "ود حامد" ويحدث انتماؤه لمجتمع القرية. ويستخدم مصطفى سعيد العلم الذي اكتسبه من الحضارة الأوربية في تطوير مجتمع القرية، وقد عبر محجوب أصدق تعبير عن الدور الهام الذي لعبه مصطفى سعيد في المجتمع. وذلك في إجابـــة لمحجـــوب حين سأله الراوي عن مصطفى سعيد، يقول محجوب عن مصطفى ســـعيد : " موتـــه كان خسارة لا تعوض (....) لقد [illegible] ـاعدة قيمة في تنظيم

المشـــروع. كـــان يتولى الحسابات، خبرته في التجارة أفادتنا كثيراً (...) كان عقلية واســـعة. ذلك هو الرجل الذي كان يستحق أن يكون وزيراً في الحكومة لو كان يوجد عدل في الدنيا " [٤١]، حقاً وظف مصطفى سعيد علمه وتجاربه في تنظيم واستثمار أرباح المشروع الزراعي، كما يروي محجوب – فقد كان عائد المشروع إنشاء طاحونة ودكان تعـــاوني كـــان لهما أثرهما في استقرار الأسعار وزيادة الأرباح [٤٢]. خلاصة القول إن حكمـــة مصطفى سعيد التي تركزت في علوم عصرية ومعارف مستحدثة ساهمت بشكل واضـــح في ترقية مجتمع القرية الزراعي، ولا شك أن هذه العلوم والمعارف تلاحقت مع خبرة وحكمة أهل القرية التقليدية ، تلك الخبرة والحكمة التي تواصلت على مدى قرون مـــن الـــزمان، وهكذا قدمت ود حامد هذا الغريب الحكيم نموذجاً لتطور وترقية المجتمع البشري باستغلال العلم المعاصر مع الخبرة التقليدية.

ثمـــة دور آخـــر وإن كان غير مباشر لمصطفى سعيد ألا وهو تأثيره على حسنة التي تزوجها واكتسبت منه بعضاً من ثقافته مما أهلها للتمرد على أعراف وتقاليد مجتمع القرية، فـــنجدها بعـــد وفاته ترفض بشجاعة وإصرار الزواج من أول طالب للاقتران بها، وهي لاتكـــتفي بالرفض فحسب بل تعلن صراحة أنها إذا أجبرت على الزواج من ود الريس، أول طالب زواج لها ستقتله وتقتل نفسها. الشيء الـــذي يـــحدث فعلاً فيما بعد [٤٣]، وقد لمس محجوب التغيير الذي طرأ على شخصية حسنة بعد زواجها من مصطفى سعيد وذلـــك في قوـــله مخاطباً الراوي: "لكن الحقيقة أن بنت محمود تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد ، كل النســـوان يتغيرن بعد الزواج ، لكنها هي خصوصاً تغيرت تغييراً لا يوصـــف. كأنهـــا شخص آخر [٤٤]. ويمضي محجوب متحدثاً عن التغيير ويخلص إلى أنها صارت " كنساء المدن " [٤٥]. فحسنة لم تعد تلك المرأة الريفية بل صارت أقرب للنساء الحضريات، وطالما كان المقام مقام حديث عن الزواج فالاحتمال الأقرب هو أن محجوب

يشــير إلى رفض حسنة الزواج من ود الريس، وكانت حسنة قد حضرت لوالد الراوي وأخــبرته عن رغبتها في الزواج من الراوي، لكن والدة الراوي لا ترى في هذا الأمر إلا تحدياً وتمرداً لا تقره وهي تصفه بقولها " يا للجرأة وفراغة العين "(٤٦). وتضيف أن سلوكاً كهــذا لا يصــــدر إلا عن " نساء آخــر زمن" (٤٧) وعلى كل حال ، فإن حســنة صارت شخصاً آخر غير حسنة التي عرفتها القرية وعرفها أندادها مثل محجوب والراوي. وهكــذا نلمس الأصداء البعيدة المدى للمعارف والعلوم التي شكلت شخصية الغريب ، مصــطفى ســعيد. وربما لمسنا في هــذا التغيير إرهاصاً لتغيير أشمل لإنسان ود حامد — خاصة للأنثى.

وهكذا يحدث الغريب الحكيم تغييراً مذهلاً على مستوى الفرد والمجتمع في القرية بفضل العلوم والمعارف التي جلبها معه من الخارج أي أوربا ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن التغيير يتم بشكل أساسي على المستوى المعرفي والمستوى المادي كما سنوضح فيما بعد.

وكمــا كان مصطفى سعيد غريباً في جوانب حياته بالنسبة للراوي على الأقل ظل غريباً في الطريقة التي يختفي بها من عالم القرية، فقد غرق مصطفى سعيد ذات ليلة صيفية لكــن الراوي يشير إلى أن هذا الاختفاء ربما كان انتحاراً أو على الأقل هروباً ، والشيء المؤكــد هــو عدم ظهور جثة مصطفى سعيد ، و لم يجد أهل القرية سوى الاقتناع بغرق مصــطفى ســعيد و" أن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يغص بها في الماء" (٤٨) لكن الراوي لم يستسلم لهذا الفهم وظلت تراوده الظنون على أن مصطفى سعيد لم يمت غــرقاً وظلت نفسه توسوس له حول أمر اختفاء مصطفى سعيد الغامض، ونلمس هذه الهواجس في قول الراوي: " إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية ، فإنه يكون قد قام بــأعظم عمــل ملودرامي في رواية حياته. وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح. فإن الطبيعة تكون قد منت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه" (٤٩). وتجدر الإشارة إلى أن

هـــذه الهواجـــس التي تراود الراوي لها ما يبررها حيث أن مصطفى سعيد قد قام ببعض التصرفات التي ربما تشير إلى عزمه على الانتحار أو على الأقل الهرب من عالم القرية (٥٠).

وما يهمنا هنا ذلك الغموض الذي يكتنف نهاية علاقة مصطفى سعيد بالقرية فمثلما جـــاء للقرية دون سابق معرفة وعن طريق الصدفة وحدها اختفى عن عالم القرية وذهب إلى غير رجعة.

لا جـــدال أن ملامـــح أسطورة الغريب الحكيم في **موسم الهجرة إلى الشمال** تبدو باهـــتة وضبابية بعض الشيء ، وشخصية مصطفى سعيد تحمل قدراً ضئيلاً من موتيفات الغـــريب الحكـــيم ، فقد قدم إلى "ود حامد" من مكان مجهول لأهل القرية، وكان من الصعب على الراوي، برغم كل خبرته في النسب، أن يعرف نسب أصول مصطفى سعيد. وقـــدم مصطفى سعيد من الخرطوم التي تمثل مركز إشعاع حضاري وتقدم مادي بالنسبة لقرية ود حامد، كما ذكرنا. وقد أفاد مصطفى سعيد مجتمع القرية بكل المعارف والعلوم الـــتي اكتســبها بتعليمه في الخرطوم ولندن، وإذا كان الغريب الحكيم في الأسطورة يأتي بالإسلام أو المعرفة الروحية فإن مصطفى سعيد يأتي بشكل آخر من أشكال المعرفة وهو الشـــكل المادي، ولا شك أن ارتباط مصطفى سعيد بهذا الشكل على درجة من القوة، فمنذ صغره التحق بالمدارس التي أنشأها الانجليز التي تغذي طلابها بالثقافات العلمانية (٥١). إضافة لهذا إن مصطفى سعيد يختفي اختفاءاً يكتنفه غموض كثيف وهذا الاختفاء المفاجئ عنصر جديد ابتدعه الطيب صالح وأضافه إلى العناصر النمطية لأسطورة الغريب الحكيم. وقد ظل هذا العنصر الجديد يتردد باستمرار، في كتاباته اللاحقة ، كما سنوضح فيما بعد.

أما **ضو البيت** فهي أكثر أعمال الطيب صالح اقتراباً من اسطورة الغريب الحكيم. وفيهـــا نجد انفسنا أمام توظيف واضح للاسطورة حيث تحمل شخصية ضو البيت بشكل

عام كل ملامح الغريب الحكيم ، فضو البيت غريب وفد على ود حامد من حيث لا يعلم أحد. وكان أول ظهوره جائعاً وحيداً يشكو من جرح عميق فى جسده [٥٢]. وتوهم أهل القرية أن هذا الغريب قادم من بعيد وقد يكون "سنجك أو سردار أو حكمدار" [٥٣] لكنه لم يكن يحمل من العلامات أو الملامح ما يدل على أصله، فوق هذا لا دين له ويرطن بلغة لم تألفها القرية من قبل. لكن أهم ما يميزه هو بياض لون بشرته وعيونه الخضر، وهذا ما حدا بمفتاح الخزنة أن يخاطبه بـ "جنابك"[٥٤] وهى اللفظة التى يخاطب بها الذين يعملون بالعسكرية من الأجانب خاصة الانجليز أو الاتراك وجملة القول كان ضو البيت أو ظهوره على (ود حامد) غريباً فى شكله وفى لسانه، و لم يكن مسلماً بل كان بلا دين. لكن برغم هذه الغرابة يجد ضو البيت طريقه لمجتمع القرية وسرعان ما يصبح واحداً من أهلها ويعطى اسمـــاً وتقـــام له جميع طقوس العبور فى يوم واحد ويدخل الإسلام ويصاهر أهل القرية بزواجه من فاطمة بت جبر الدار [٥٥].

وإذا كـــانت القرية قد أعطت للغريب وجوداً ومعنى لحياته فهو كذلك لم يبخل عليها فقد عمل بلا كلل فى زراعة الأرض، التى وهبتها له القرية، وكان دؤوباً فى الزراعة و لم يكـــتف بـــزراعة المحاصـــيل التى عرفتها القرية ولكنه أضاف زراعة محاصيل جديدة كالتنباك الذى أحضـــر بذرته معه وكان يسميه الاكسير [٥٦] وقد وصف عبد الخـــالق ود حمد بركة ضو البيت وأفضاله على القرية بقوله: " خير الدنيا انهمر عليه [ضو البيت] كأنه يقول للشئ كن فيكون، كان يزرع محاصيل الشتاء فى الصيف ومحاصيل الصيف فى الشتاء ، ويعمل على مدار الايام لا يكل ولا يفتر. جلب شتل النخل أشكال وألوان من ديـــار المحس لحـــد بلاد الرباطاب، وعلم الأرض تنبت التنباك، وعلمنا زراعـــة البرتقال والموز" [٥٧].

نلحظ أن الغريب أفاد مجتمع القرية بالحكمة التى جلبها معه من موطنه الأصلى أياً

كـــان هذا الوطن وهذه الفائدة لم تقتصر على الزراعة بل تعدتها إلى مجالات أخرى، فقد كـــان ضـــو البيت يسافر إلى حدود مصر ويأتى بأشياء لم تعرفها ود حامد من قبل مثل (الثياب والعطور وألوان من المآكل والمشارب)[٥٨]. إضافة لهذا فإنه طور أسلوب البناء فى القـــرية. فقـــد درج أهل القرية، قبل ضو البيت على استخدام القش فى البناء ولكن بعد حضـــوره عرفت القرية استعمال الجالوص [٥٩]. ويمكن تلخيص المجالات التى أثرتها معرفة ضو البيت لأهل (ود حامد) فى الزراعة والبناء وأسلوب الأكل والشرب إضافة لاستخدام أنـــواع جديدة من الثياب والعطور. وهكذا جنت القرية فائدة جمة من معـــرفة وحكمة ضـــو البيت بوجه خاص فى الزراعة التى هى عماد الحياة فى ود حامد وفى مجالات أخرى تتصل برفاهية المجتمع. وينتهى ضو البيت مثل مصطفى سعيد بالاختفاء المفاجئ، ففى يوم مشهود من أيام القرية اختفى ضو البيت فى جوف النهر . ومات موتاً جليلاً ظل خالداً فى ذاكـــرة القـــرية. ويحكى عبد الخالق أنه شاهد ضو البيت يخطو نحو الموت بشجاعة وإقدام "كأنه وطّن نفسه على الموت"[٦٠] ، كما يقول عبد الخالق اختفى ضو البيت من عـــالم القرية وترك لها الكثير وأهم ماتركه بجانب المعرفة والحكمة إبنه عيسى الذى ولدته أمـــه فاطمة بت جبر الدار بعد موت أبيه بشهور ثلاثة. وعيسى هذا سيكون له شأن فى تاريخ القرية وسيلقب فيما بعد بـــ بندر شاه . وسيكون لعيسى سلطة روحية طاغية على مجـــتمع القرية، ويهمنا هنا أن عيسى برغم كونه إبناً للغريب ضو البيت لكنه يسود قومه وتدور حول شخصيته العديد من الأساطير والحكايات التى ينسجها خيال القرية.

وفى قصـــة وصـــول عيسى لزعامة ود حامد نلمس أصداء العديد من روايات أســـطورة الغريب الحكيم. فى أسطورة الفكى على من جبال النوبة[٦١] يصل الفكى على إلى قيادة قبيلته بالرغم من أنه أبن الغريب (ألمى) كما تحكى الاسطورة [٦٢]. والفكى على هـــو ابن مودو ابن ألمى وألمى هو الغريب الذى يفد إلى جماعة الميرى ويصاهرها.وهكذا

خرج الفكى من صلب الغريب [٦٣].

نخلص إلى أن رواية **ضو البيت** تحمل أغلب موتيفات الغريب الحكيم ويمكن تلخيص هذه الموتيفات فيما يلي:

١- يجيء ضو البيت الغريب من مكان مجهول.

٢- يعثر أهل القرية على الغريب جريحاً وجائعاً.

٣- يحمل الغريب ملامح تختلف كثيراً عن أهل القرية.

٤- يكسب الغريب ثقة وود أهل القرية ويصاهرهم.

٥- يحدث الغريب اثاراً بعيدة المدى فى مجتمع القرية .

وكمـــا ذكرنا من قبل فان رواية **ضو البيت** أكثر كتابات الطيب صالح اقتراباً من الأسطورة، لكن الطيب صالح يبتعد عن الأسطورة فى أمر جوهرى، فعادة ما يأتى الغريب للمجتمع الذى يفد إليه بالاسلام، لكن الطيب صالح يقلب هذا الأمـــر ففى الرواية يجيء **ضو البيت** لقرية (ود حامد) بلا دين،حسبما يروى هو عن نفسه، لكن القرية تدخله فى الاسلام وتقيم له جميع طقوس العبور كما ذكرنا.

ولمـــا كـــانت أسطورة الحكيم الغريب واحدة من أهم الاجناس الفولكورية التى إعتمد عليها الطيب صالح بشكل أساسى فى أغلب إبداعه، فإن تقويم أسلوبه لتوظيف هذه الأسطورة يستحق ان يفرد له جزء خاص. وذلك بالرغم من أننا سنفرد الباب الأخير من الدراسة لتقويم اسلوب توظيف الطيب صالح للجنس الفولكلورى بشكل عام.

أوضـــحنا أن الطيب صالح ظل يقترب من الاسطورة تدريجياً منذ أعماله المبكرة كمـــا فى قصة **دومة ودحامد** وأن ملامح الاسطورة بدأت تتضح شيئاً فشيئاً فى الأعمال التالية وبالتحديد فى**عرس الزين**، و**موسم الهجرة للشمال** حتى أصبحت واضحة تماماً فى

ضـــو الـــبيت. وفى أغلب الحالات كانت شخصية الغريب هى الشخصية المحورية فى العمل الفنى.

ففـــى قصة **دومة ود حامد** تدور القصة حول الدومة والتى أصبحت بمثابة رمز روحـــي لكرامات الولى ود حامد وفى **عرس الزين** تلعب كرامات الحنين دوراً كبيراً فى البناء الفنى للرواية، والعرس نفسه هو تحقيق لنبوءة أطلقها هذا الولى الصالح.

وفى **موسم الهجرة إلى الشمال** تشكل علاقة الغريب مصطفى سعيد بواحد من ابـــناء القـــرية، وهو الراوى ، المحور الذى تدور حوله الرواية ولا شك أن كليهما أهم شخصيتين فى الرواية، وقد تضاربت الآراء حول أيهما البطل الحقيقى للرواية [٦٤] ومهما يكـــن من أمر فإن لمصطفى سعيد دوراً هاماً فى بناء الرواية ويظل حضوره قوياً حتى بعد موته أو واختفاءه المفاجئ . أما ضو البيت فهو بلا شك الشخصية المحورية فى الرواية لذا أخذ الجزء الأول من **بندر شاه** اسمه عنواناً للرواية.

نلاحـــظ أن القـــرية التى قامت حيث كان الولى "ود حامد" يتعبد ،ظلت تأوى الغـــرباء الذين عادة ما يأتون من أمكنة مجهولة مثل مصطفى سعيد أو يلفظهم النيل مثل ضو البيت وظلت تحمل ذلك النداء الغامض الذى يجد صداه فى داخل من يراها أول مرة. الـــولى (ود حامد) هتف له هاتف ليفرش مصلاته فى الماء وكان أن وقفت به المصلاة فى موقع القرية كما ذكرنا . مصطفى سعيد قال ان ثمة هاجس قد هتف فى داخله حين رأى القرية أول مرة بأنها هى المكان كما ذكرنا من قبل.

ونلاحـــظ هنا أن النهر أو الماء هو الوسيلة التى يصل بها الغريب إلى (ود حامد) فـــالولى ود حامد ومصطفى سعيد وضو البيت جميعهم وصلوا للقرية بواسطة النيل. ولا شك أن النهر يلعب دوراً هاماً فى أدب الطيب صالح ويرجع هذا لأن النهر هو أصل الحياة

ومصـــدرها فى أقليم شمال السودان حيث يفترض أن تقع "ود حامد" التى تخيلها الطيب صـــالح. وبقدر ما كان النهر وسيلة تربط الغريب بود حامد كان كذلك هو الوسيلة التى بواسطتها يختفى الغريب عن (ود حامد) كما حدث لمصطفى سعيد وضو البيت . وتجدر الإشـــارة إلى أن أى منهما لم تظهر جثته مما يوحى بأن الاختفاء موت رمزى قد يوحى بالعودة إلى الأصل أو شيئاً من هذا القبيل [٦٥].

وبرغم اختفاء الغريب الحكيم، مهما كان أسلوبه فإن الغريب عادة ما يترك اثراً يخلده من بعده وغالباً ما يكـــون هذا الأثر ذا أصداء بعيدة تظـــل باقية على امتداد العالم الـــروائى الطيب صـــالح. فالولى "ود حامد" ترك أثراً قوياً هو الدومة التى أصبحت بعد موته مزاراً للقوة الروحية التى تعتمد عليها القرية وتدافع عنها، والدومة فى نهاية الأمر جزء من وجدان الناس [٦٦]. أما الحنين فقد ظل الناس يذكرون نبوءاته التى تحققت حيث اسموا العام الذى فيه عم القرية الخير "عام الحنين".

أمـــا مصـــطفى ســـعيد فقد ترك أثاراً واضحة فى اقتصاد القرية وترك أثراً على شخصـــية حســـــنة التى أصبحت بعد زواجـــها منه شخصاً آخر غير تلك التى عرفتها القرية كما ذكرنا.

مـــن كل ماتقدم نخلص إلى أن شخصية ضو البيت حملت أغلب ملامح الغريب الحكيم ، فقد كان ظهوره مفاجئاً لأهل (ود حامد) إذ وجد جريحاً قبالة الشاطئ، وشيئاً فشـــيئاً صـــار واحداً من هؤلاء القوم وساهم فى تغيير مجتمع القرية التى فاض عليها خيراً عميماً من خبرته وحكمته ، ويصاهر أهل القرية وسرعان ما يختفى بشكل غامض تاركاً ابنه الوحيد عيسى فى بطن أمه.

شخصـــية ضو البيت إذن هى أكثر شخصيات الطيب صالح اقتراباً من اسطورة الغريب الحكيم، أما الحنين وود حامد ومصطفى سعيد فيحملون بعض أصداء الاسطورة

فحسب . فالحنين والولى ودحامد لا يرتبطان بمجتمع القرية لا بالمصاهرة ولا بالقرابة، وكل ماشدهما إلى المجتمع ذلك الرباط الروحي المتمثل فى الايمان العميق بهما وبكراماتهما. كذلك لا يؤثر هذان الشيخان الصالحان فى المجتمع بشكل مباشر عن طريق الكرامة، وذلك يعنى أن المعرفة والحكمة تتجلى فى الكرامات التى تحدث بعد موتهما خاصة ود حامد . أما مصطفى سعيد فقد كان غريباً عن مجتمع القرية ولكن غربته لا تماثل غربة ضو البيت، فالأول سودانى لحماً ودماً ولاتتعدى غربته غياب رابطة الدم المباشر بأهل ود حامد، لكن ضو البيت يجئ من مكان مجهول حيث يلفظه النيل ويوم وجدته القرية كان بمثابة ميلاد جديد فقد ترك خلف ظهره كل مايربطه بالماضى، وهو الآن طفل كبير بلا اسم ولا دين وكما تتقبل القرية أطفالها الجدد تتقبل الغريب وتعطيه الاسم وتقيم له مراسم العبور وتلقنه الشهادة إيذاناً بدخوله الإسلام وتزوجه إحدى فتياتها . لكن الغريب بقدر ما جاء بلا اسم وبلا دين جاء حاملاً لقدرٍ هائلٍ من المعرفة والحكمة وجاء أيضاً حاملاً خبرة المجتمع الذى قدم منه.

ويلاحظ أن معرفة شخصية الغريب كما جسدتها شخصيتا الحنين وود حامد لم تتجاوز البعد الروحى ومنشأه إيمان أهل القرية بالشيخين وكراماتهما، أما مصطفى سعيد وضو البيت فقد أفادا مجتمع القرية بشكل مادى فى مجالات مثل التجارة بالنسبة لمصطفى سعيد والزراعة والمعمار بالنسبة لضو البيت كما ذكرنا.

لما كانت الأسطورة نفسها جنس فولكلورى يقوم على السرد، ولما كانت تضم فى داخلها العديد من الأجناس الفولكلورية الأخرى كالشعر والمثل والحكاية الشعبية فإن توظيفها فى إطار الرواية المكتوبة يقتضى من الكاتب إدخال العديد من هذه الأجناس الفولكلورية فى صلب روايته.وهذا هو عين مافعله الطيب صالح فى توظيفه لأسطورة الحكيم حيث أورد العديد من الروايات التى تشكل فى نهاية الأمر الاسطورة وكل رواية

هى حكاية على حدة. ففى قصة **دومة ود حامد** نجد الراوى يورد الحكايات المتعددة التى تختزنها ذاكـــرة القرية حول الغريب الولى ود حامد. ويبدأ الراوى سرد هذه الحكايات بقوله"حدثنى أبى نقلاً عن جدى قال..."(٦٧) وبأسلوب العنعنة يمضى الراوى سارداً العديد من الحكايات. ونرى أن كل رواية تتفرع عن روايات أخرى. والراوى نفسه يسمى هذه الحكايـــات قصصـــاً حيث يخاطب سامعه قائلاً" اجلس إلى أهل البلدة واستمـــع إليهم يقصـــون أحلامهم (٦٨) وفى إشارة أخرى يقـــول "وتسمع المراة من أهـــل القرية تحكى لصاحبتها "(٦٩). وهكذا فالراوى يورد روايات شتى لعدة رواة من أهل القرية. كذلك فى **موسم الهجرة إلى الشمال** يجمع الراوى شتات حكاية الغريب مصطفى سعيد من العديد مـــن المصادر، ونجد مصطفى سعيد يقـــول للـــراوى "إنها قصة طويلة لكننى لن أقـــول لك شيئاً"(٧٠). وتجدر الإشارة إلى أن القصة التى سردها مصطفى سعيد هى نقطة الارتكاز فى النص الروائى بأسره.

أمـــا فى **بندر شاه** فنجد كل التفاصيل التى تتعلق بالغريب الحكيم ترد بأسلوب يختـــلف عـــن الســـياق العام للرواية . ويمكن القول أن هناك روايتان تتوازيان هما رواية الغريب الحكيم ، التى يرويها عدة رواة والرواية التى يحكيها محيميد الراوى الأساسى الذى عادةً ما ينسحب ليترك الفرصة لرواة شهود عيان أو ناقلين عن شهود عيان، فها هو مختار ود حســـب الرســـول يبتدر الروايات ويحكى مجئ الغريب الحكيم وظهوره أول مرة فى القـــــرية، ويقدم الـــراوى الأساسى مختار بقـــوله: " قال حسب الرســـول فيما روى ابنه مختار" (٧١) وتحتل رواية مختار حيزاً كبيراً يبدأ بصفحة واحد بعد المائة وينتهى بصفحة واحد وعشرين بعد المئة.

وتـــبدأ بعـــد ذلك رواية أحداث العرس الجديد الذى شهدته ود حامد ألا وهو عـــرس ضو البيت لفاطمة بت جبر الدار، وهذه الرواية تجئ على لسان الراوية الأساسى

وتنــتهي رواية العرس لتبدأ حكاية نهاية ضو البيت واختفاءه من عالم القرية ويرويها حمد ود عبد الخالق ويقدم لها الرواى الأساسي، قائلاً:" قال عبد الخالق ود حمد كما يروى ابنه ود حلــيمة بعــد ذلك بأعوام وأعوام[٧٢]. ونفس الشئ ينطبق على الروايات التي تتناول سيرة عيسي الابن الوحيد لضو البيت فيروى حمد مثلاً المناسبة التي لقب فيها عيسى هذا بـــ "بندر شاه"[٧٣]، وكذلك تناوب العديد من الرواة سرد قصص بندر شاه مع أبناءه وحفيده مريود وتشتمل هذه الروايات على رواية أساسية هي رواية الرجال الثلاثة [٧٤].
فنجد روايات حمد ود حليمة ومختار ود حسب الرسول ، والرواية الثانية على درجة من الأهمية تحتوى على وصف لشهود عيان، حيث أن الرواة الثلاثة هم أنداد لبندر شاه وقد عاشــوا حــادث تمرد أبنائه وانقلابهم عليه. وتختلف هذه الرواية عن الروايات الأخرى لاشــتمالها عــلى عبارات إعجاب وتقدير، فهاهو مختار ود حسب الرسول يقول عن بندرشــاه أنــه "كان عملاقاً دائماً .كان من طينة أخرى" (٧٥) وكما هو واضح فإن الطيب صالح حرص على إيراد شتى الروايات التي تصور بندر شاه مع ما في هذه الروايات مــن تــنافض بيّن، ولا شك أن هذا التناقض مرده إلى كون الأسطورة تعيش في الذاكرة الجماعية ويتناقلها جيل عن جيل ويفعل الزمن فعله في محتوى هذه الاسطورة. ولعل أهم رواية حول بندر شاه هي رواية إبراهيم ود طه فمن بين العديد من الرويات التي يوردها الــراوى نجــده يشير بطرف خفي إلى تفصليه هذه الرواية دون الروايات الأخرى، فهو يصف إبراهيم ود طه بأنه راوية ثقة في ود حامد .[٧٦] وصفة الثقة هذه لم يسبغها الكاتب على أى من الرواى عدا ابراهيم ود طه.ولعل أهم مافى هذه الرواية نسبة (ضو البيت) إلى الحجاز. وتجدر الإشارة إلى أن الانتساب إلى الحجاز بصفة عامة والبيت النبوى الشريف واحــدة مــن أهــم موتيفات أسطورة الحكيم الغريب،على النحــو الذى وصفناه من قــبل.عــلى كل يمكن القول ان رواية ابراهيم ود طه تعكس الرغبة الكامنة لدى مجتمع

(ودحامد)بالانتماء لمصدر الاسلام فى الحجاز، ولعل هذه الرغبة تفسر حيوية الأسطورة وبقاءها فى الذاكرة الجماعية، ولاشك أن الطيب صالح قد وفق فى اكتشاف هذا الملمح الهام من ملامح الأسطورة إضافة إلى وعيه بكون الأسطورة أداء فولكلورياً يكتسب وجوده ويتجدد طالما كان يلبى حاجة أساسية فى المجتمع.

خلاصة القول أن الطيب صالح خلق من نص تراثي وهو الأسطورة،رواية معاصرة وأن **بندر شاه** بجزأيها قراءة محدثة لأسطورة الغريب الحكيم.ولاشك أن ابتعاث الاسطورة وإعادة صياغتها حيلة فنية بارعة أجادها الطيب صالح لإسقاط رؤيته لواقع بعينه هو واقع (ود حامد)، لكن الطيب صالح ينظر لهذا المجتمع كنموذج للمجتمع الإنسانى فى كل زمان ومكان. فالطيب صالح يومئ بطرف خفي للفساد الذى لحق بالإنسان من جراء السلطة كما حدث لبندر شاه الذى تمرد عليه أحفاده وقضوا عليه وعلى جبروته، حسبما تروى العديد من روايات أهل القرية. ربما كانت هذه الروايات محض خيال صنعه هؤلاء الرواة البسطاء . والمهم فى الأمر أن بندر شاه رديف للسلطة والجبروت ، وقد عبرت العديد من الشخصيات فى الرواية على إدانة جبروته . فهاهو سعيد عشا البايتات يحكى أن الحنين جاءه فى النوم ليأمره بالذهاب لقصر بندر شاه الذى يصفه الحنين بـ" واحد من سلاطين الدنيا الزايلة . زمان زمان كان موجود" [٧٧] وبالطبع لا نحتاج للقول أن رؤية سعيد هى مجرد إسقاط وأن الحنين يقول ما يرغب فيه سعيد ألا وهو الاستخفاف من قتل بندر شاه، وكذلك ذكر الراوى كيف شاهد بندر شاه يعذب أحفاده الذين كانوا يرسفون فى الأغلال بينما بندر شاه يحتسى الشراب [٧٨] وجملة القول أن شهوة السلطة أفسدت بندر شاه وألبت عليه أولاده الذين انقلبوا عليه فيما بعد وأطاحوا به وامتدت آثار هذا الأمر فشملت مجتمع ود حامد، وقد حدثت أشياء عدة تدل على عمق هذه الآثار، مثلاً: الكاشف ود رحمة قرر فجأة أن يهجر البلد .(....) والإمام رفض أن يصلى بالناس

وقال أنهم جميعاً ملعونون لا ينفع فيهم صلاة ولا وعظ". [٧٩] وهكذا لم تعد (ود حامد) الآمنة الهادئة كما كانت فقد قلب مجئ الغريب الحكيم الأشياء فيها رأساً على عقب.

إن إســـطورة بندر شاه بكل دلالاتها لا تحكى قصة مجتمع (ود حامد) فحسب ولكـــنها قد تنطبق على أى مجتمع إنسانى تغلب فيه شهوة السلطة على الحاكم ، وتجدر الإشـــارة هنا إلى ماذكره الطيب صالح حول صلة روايته بانتصار شعب إيران على شاه إيـــران حيث يقول: "إن بندر شاه سياسية وتنبؤية ، وبندر شاه اسم لشخصية أسطورية على الرغم من أن الـــرواية كتبت قبل سنين أربـــع لكن يبدو كأننى أكتب عـــلى إيران الآن[١٩٧٩]. [٨٠]

(١) انظر مثلاً سيد حامد حريز؛ "العلاقات العربية الأفريقية في الحكايات الشعبية السودانية"، **الثقافة السودانية**، العدد الأول، نوفمبر (١٩٧٩): ١-٢١. وانظر أيضاً يوسف فضل حسن؛ **مقدمة في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرقي**: ١٤٥٠-١٨٢٠ (الخرطوم: الدار السودانية: ١٩٧٢).

وانظر كذلك :

Rex O`F ahey; *State and Society in Darfur*, (London: C. Hurst and Company . (١٩٨٠)

(٢) يوسف فضل حسن (١٩٧٢)؛ **مرجع سابق**، ص ٢٧.

(٣) **نفسه** ، ص ٢٧.

(٤) انظر مثلاً الفحل الطاهر؛ **تاريخ أصول العرب بالسودان** (الخرطوم: دار الطابع العربي، (د. ت) وانظر أيضاً عبد الله علي إبراهيم؛ **هذا جامع نسب الجعليين** .... (الخرطوم: معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ١٩٨١).

انظر أيضا :

Robert O. voll; History of the Khatmiah Tarigah in the Sudan Ph. D. Thesis, Havard University 1959.

انظر كذلك محمد أدروب أوهاج؛ **من تاريخ البجا**: الكتاب الأول (الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، (١٩٨٦) انظر خاصة ص (١٤) وما بعدها.

(٥) سيد حامد حريز (١٩٧٦)؛ **مرجع سابق**، ص (١١).

(٦) **نفسه**، ص (١١).

(٧) **نفسه**، ص (١١).

(٨) **نفسه**، ص (١٠-١٦).

(٩) انظر مثلاً، و. هـ هويتلي؛ **مختارات من الأدب الأفريقي**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر، ١٩٧١ انظر خاصة ص ١٣٥ وما بعدها.

(١٠) انظر:

Sayyid H. Huriez; " The Regen (sic) of the Wise Stranger". An Index of Cultural Unity in *The Central Bilad al – Sudan* ". In Morimichi Tomikawa (ed.) Sudan Saleh Studies II Today : Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa,١٩٨٦

(١١) **نفسه**، ص (٢).

(١٢) سيد حامد حريز ، (١٩٧٦) **مرجع سابق**، ص (١٢).

(١٣) انظر أحمد عبد الرحيم نصر؛ "السيرة الشعبية : رصد ودراسة لبعض جوانب السيرة الهلالية في السودان". ورقة قدمت لمؤتمر السيرة الشعبية، جامعة القاهرة بالتعاون مع مركز دراسات الشرق الأوسط ،القاهرة، يناير ١٩٨٧.

(١٤) **نفسه**، ص (٧).

(١٥) **نفسه**، ص (٧).

(١٦) **نفسه**، ص (٨).

(١٧) **نفسه**، ص (٨).

(١٨) انظر عبد الرحمن الخانجي، **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٧).

(١٩) **نفسه**، ص (٧).

(٢٠) **نفسه**، ص (١١).

(٢١) **نفسه**، ص (٧).

(٢٢) انظر رجاء نعمة؛ **موسم الهجرة إلى الشمال**، دراسة في التحليل النفسي للأدب. أطروحة دكتوراه اختصاص في اللغة العربية وآدابها ببروت، جامعة القديس يوسف، ١٩٨٤.

(٢٣) **نفسه**، ص (٢١٠).

(٢٤) **نفسه**، ص (٢١٠).

(٢٥) **نفسه**، ص (٣١٢).

(٢٦) انظر يوسف نور عوض؛ **الطيب صالح في منظور النقد النبوي**، جدة: مكتبة العلم، ١٩٨٣.

انظر خاصة صفحات (١٨٣- ١٩٥).

(٢٧) **نفسه** ، ص (١٩٥).

(٢٨) **نفسه**، ص (١٩٤).

(٢٩) **نفسه**، ص (١٨٢).

(٣٠) انظر: **دومة ود حامد** ، ص (٤٦).

(٣١) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٢) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٣) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٤) محمد إبراهيم أبو سليم؛ **تاريخ الخرطوم** (الخرطوم: دار الإرشاد، ١٩٧١، ص (٥).

(٣٥) عرس الزين؛ انظر خاصة ، ص (٣٥).

(٣٦) **نفسه** ، ص (٦٧).

(٣٧) **نفسه** ، ص (٦٥).

(٣٨) **نفسه** ، ص (٨١).

(٣٩) صفة الغربة هي أول ما يعرف الراوي عن مصطفى سعيد ، وذلك حين سأل الراوي أباه عن حقيقة مصطفى سعيد ، يقول الأب " مصطفى ليس من أهل البلد ولكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام . " انظر موسم الهجرة إلي الشمال، ص (٣٠).

(٤٠) يقول مصطفى سعيد: " كنت طول حياتي أشتاق للاستقرار في هذا الجزء من القطر (شمال السودان) لا أعلم الأسباب. وركبت الباخرة وأنا لا أعلم وجهتي ولما رست في هذا البلد (ودحامد) أعجبتني هيئتها وهجس هاجس في قلبي هذا هو المكان ". انظر: موسم الهجرة إلي الشمال، ص (٣٦).

(٤١) **نفسه**، ص (١٠٤ — ١٠٥).

(٤٢) **نفسه** ، ص (١٠١).

(٤٣) **نفسه** ، انظر ، ص (١١٩) وما بعدها.

(٤٤) **نفسه** ، ص (١٠٤). انظر في هذا الصدد دراسة جيدة لسلوك حسنة كتبتها ايفلين العقاد

انظر : Evelyn – Accad – " Sexual Politics of Migration to the North, " in
Mona Amyuni Op. Cit. pp. 55 – 65

(٤٥) **موسم الهجرة إلى الشمال** ، ص (١٠٤).

(٤٦) **نفسه** ، ص (١١٩.

(٤٧) **نفسه**، ص (١١٩).

(٤٨) **نفسه**، ص (٦٤).

(٤٩) **نفسه**، ص (٧٩).

(٥٠) **نفسه**، ص (٧٨).

(٥١) يصف الطيب صالح على لسان مصطفى سعيد روايات استغراق مصطفى سعيد في هذا الحكاية لعبارات رمزية وذلك بعـــد أن ارتدى قبعة لرجل إنجليزي، يقـــول مصطفى سعيد (...) فغاب وجهي كله فيها [القبعة] انظر **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٤٤).

(٥٢) **ضو البيت** ص (١٠٨).

(٥٣) **نفسه**، ص (١٠٨).

(٥٤) **نفسه**، انظر ص (١٣٣)، وما بعدها.

(٥٥) **ضو البيت** ،(١٣٤)

(٥٦) **نفسه**، ص (١١٦).

(٥٧) **نفسه**، ص (١٣٤).

(٥٨) **نفسه**، ص (١٣٤).

(٥٩) **نفسه**، ص (١٣٤).

(٦٠) **نفسه**، ص (١٣٢).

(٦١) انظر: عواطف عبد السيد: **مقاومـــة جبال النوبة للحكـــم الثاني: حـــركتا الفكي على (١٩١٥) والسلطان عجبنا (١٩١٧)**، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات الافريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم – معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، أبريل (١٩١٧)، **بطل الجبال الفكي على ود المى**، لكاتبها أحمد شيخ الدين الزاكى – سلسلة المكتبة الابتدائية (الخرطوم: وزارة التربية والتعليم العالى،

.(١٩٧٠

(٦٢) عواطف طه عبد السيد؛ **مرجع سابق** انظر خاصة ص (٤٠) وما بعدها.

(٦٣) **نفسه**، ص (٤٢).

(٦٤) انظر:

Ali Abdalla Abbas, "The Father of Lies: The Role of Mustafa Sa'eed as Second Self in Season On Migration to the North, In Mona Amyuni (1985) *Op. Cit. Pp*. 27 –38.

(٦٥) يقول مختار عجـــوبة عن اختفاء مصطفى سعيد "حقق مصطفى سعيد الخلود بارادة الموت الذي طالما بحث عنه، وبثقافته وشـــهاداته غرق في النيل، وذاب ليواجه مصير هذه الثقافة التي أصبحت جـــزء (هكذا) منه وتحللت كل ذرة من مائه. " انظر مختار عجوبة (١٩٧٢)، **مرجـــع ســـابق**، ص (٢٠٤).

(٦٦) انظر : **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (١٢٠)، وما بعدها.

(٦٧) **دومة ود حامد**، ص (٤٦).

(٦٨) **نفسه**، ص (٢٩)

(٦٩) **نفسه**، ص (٣٩)

(٧٠) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٤٣).

(٧١) **ضو البيت**، ص (١٠١).

(٧٢) **نفسه**، ص (١٣٢).

(٧٣) **نفسه**، ص (٣٤)، تجـــدر الإشارة إلى أن ثمة خطـــأ يتكـــرر في أغلب طبعـــات **ضو البيت** وهو ذكر اسم عيسى بدلاً عن حمد الذي يبدأ الرواية ويواصلها وليس عيسى لأن القصة ترد على لسان حمد الذي يذكر منها قوله: "وكان مختار كل ما يلقاني (....) يقول لي ياود حليمة .." انظر **ضو البيت** ص (٢٥).

(٧٤) **نفسه**، انظر ص (٧٢)، وما بعدها.

(٧٥) **نفسه**، ص (٧٦).

(٧٦) **مريود**، ص (٥٥)

(٧٧) ضو البيت، ص (٦٥)

(٧٨) نفسه، انظر ص (٤٩).

(٧٩) نفسه، ص (٧٥).

(٨٠) Nadia Hijab "Meet the Maker of Arab Mythology", *Middle East* June, (1979), P.68.

تقويم توظيف الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح

مقدمة :

حاولـــنا فـــيما سبق تحديد الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح. ودرسنا أسلوب توظيفه لهذا الجنس، وعالجنا محاولات توظيف الجنس في سياق الابداع الروائي. تـــبقى أمامـــنا الآن دراسة القيمة الجمالية لهذا التوظيف ومعرفة إلى أى مدى أثرى هذا الابداع.

لابد من الإشارة لملمح هام في هذا التوظيف وهو الطريقة التي يستخدم بها الطيب صـــالح العنصـــر الفولكلوري في الإشارة لبعض الأجناس الفولكلورية كالشعر والكرامة والمثل، فإن هذا لا يعني وضوح هذه الأجناس في سياق النص الإبداعي حيث أن العنصر الذي اعتمد عليه الطيب صالح كثيراً وهو الأسطورة يصعب اكتشافه ووضع الإصبع عليه، فالطيب صالح على عكس العديد من معاصريه من كتاب الرواية والقصة لا يعطي القارئ مفـــاتيح ترشـــده لترجمة أو قراءة الإبداع وفق منظور خاص، فثمة روائي مثلاً يستخدم العنصـــر الفولكلورى بوضوح بدون مواربة. نجيب محفوظ مثلاً في روايته **ليالي ألف ليلة وليـــلة** [١] يعطي بعض المفاتيح والإيحاءات لقراءة محددة، فالعنوان يقود القارئ إلى النص التراثي المعروف **ألف ليلة وليلة**، ناهيك عن شخصيات الرواية المأخوذة جميعها من هذا النص مثل شهـــر زاد وقهرمانة وعبد الله البري وعبد الله البحري [٢]. وكاتب آخر مثل جمـــال الغيطاني يلجأ لمعارضة التراث لخلق نص جديد كما في معارضته لنص تراثي هو

بدائـــع الزهور لابن إياس [٣] أما الطيب صالح فهو عادة ما يدمج العنصر الفولكلوري في سياق إبداعه أو يعيد صياغته بشكل جديد كما أوضحنا. وفي كلتا الحالتين فهو يستخدم العنصر الفولكلوري ببراعة تامة. يجدر بنا قبل الخوض في هذا التقويم الإشارة لبعض المعالم المهمة والجوهرية في عالم الطيب صالح الروائي.

من أهم هذه المعالم الوحدة الفكرية والفنية التي يتميز بها هذا العالم ، فالعديد من الأدلة توضـــح هذا الأمر، ومن أوضح هذه الأدلة ارتباط الروايات والقصص بعضها البعض في قـــالب فـــني واحـــد هو ما يمكن تسميته بالرواية الكبيرة. وهذه الرواية الكبيرة تتشكل أساساً من القصص القصيرة **حفنة تمر** [٤]، **نخلة على الجدول، دومة ود حامد وعرس الزين** إضافة إلى روايتي **موسم الهجرة إلى الشمال و بندر شاه** [٥] وجميع هذه الأعمال صدرت على التوالي وقد عالجت هذه الرواية الكبيرة المجتمع التخييلي الذي صنعه الطيب صـــالح في القـــرية الوهمية "ود حامد"، في هذه الرواية الكبيرة حرص الطيب صالح على الحفـــاظ على تسلسل تاريخ القرية وتاريخ سكانها. ويمكن الاستدلال على وحدة الرواية الكبيرة بالوحدة التي نجدها في المكان والأحداث والشخصيات.

وحـــدة المكان تتمثل في قرية " ود حامد " وهي المكان الثابت في الرواية الكبيرة والقـــرية كانت أصلاً مكاناً مهجوراً حضر إليه الولي ود حامد أول مرة فاراً بدينه، كما ذكرنا، ومنذ البداية كان المكان يحمل قوة غامضة وآسرة، وكأنما أخذ المكـــان من الولي ود حامد شيئاً من طاقته الروحية. وبالطبع لم يكن بد من إطلاق اسم الولي الصالح على المكان تبركاً بكراماته.

وتجـــدر الإشارة إلى أن إطلاق اسم الولي على المكان تقليد شائع في أواسط السودان وتوجد العديد من الأمكنة التي تحمل أسماء الشيوخ والأولياء الذين ارتبطوا بها بشكل أو بآخر. والخرطوم نفسها كما ذكرنا لم تكن سوى خلاءاً مهجوراً قدم إليه أحد أولياء الله

وأوقد فيه ناراً لقراءة القرآن، وكذلك نجد في أقصى شمال البلاد قرية عكاشة التي تحكي عنها الروايات كرامة قدوم الولي عكاشة إلى المكان الذى تقوم عليه القرية حالياً [٦]. ويلاحظ هنا أن النهر الوسيلة التي يعبر بها الولي إلى حيث يقيم ويأخذ المكان اسمه فيما بعد. ونفس الشيء حدث مع ود حامد الذي فرش مصلاته في النهر ووصلت به إلى حيث قامت (ود حامد) كما ذكرنا. وهكذا يمكن القول أن الطيب صالح في تسجيله لتاريخ قريته الوهمية يقترب كثيراً من وقائع وتواريخ المدن والقرى السودانية. ومنذ بروز قرية (ود حامد) إلى عالم الوجود ظلت تجذب الناس إليها خاصة الغرباء، وها هو مصطفى سعيد في **موسم الهجرة إلى الشمال** يتحدث عن الهاجس الذي هتف في داخله حين رأى القرية أول مرة [٧]. أما ضو البيت في رواية **ضو البيت** فإن النهر يلفظه قبالة ود حامد حيث ينتشله حسب الرسول ليصير فيما بعد واحداً من أهل القرية [٨]. وهاهو عبد الحفيظ في **ضو البيت** يتحدث عن محيميد الذي طالت غيبته عن ود حامد قائلاً "محله (محيميد) وين، محله هنا. إن طال الزمن أو قصر ياهو دا محله" [٩].

ويلاحظ أن العودة إلى ود حامد بعد غياب طويل عنها، سمة عامة في إبداع الطيب صالح. ونجد أن اثنين من أهم كتاباته تبدأ بالعودة بعد الغياب وهذه الأعمال هي **موسم الهجرة إلى الشمال** وبندر شاه بجزأيها. يقول الراوي في مستهل **موسم الهجرة إلى الشمال** " عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة سبعة أعوام على وجه التحديد " [١٠]. أما في **ضو البيت** فنجد محجوب يخاطب الراوي قائلاً " غيبتك طالت من البلد " [١١]. ونفس الشيء نجده في **مريود** التي تبدأ بمونولوج داخلي يحاول فيه محيميد إحياء علاقته بود حامد ويلخص حنينه الفاجع إليها بقوله: " عصارة الحياة كلها في ود حامد" [١٢]. وفي جميع هذه الحالات نجد محاولات القادم من الغربة للتأقلم مع المكان أي (ود حامد) التي تظل باقية ودائمة بكل رموزها وتفاصيل شخصيتها كالنهر والدومة. ولهذا لم يكن

مـــن الغريب أن تكون هذه الرموز هي أول من يبثها الراوي في مريود شوقه بعد غياب اشتاق فيه إلى (ود حامد) [١٣].

نخلص إلى أن المكان هو الأمر الثابت في كتابات الطيب صالح [١٤] ويمكن القول أن المكـــان هو الشخصية المحورية في الرواية الكبيرة. فعلاقات الشخوص علاقة جغرافية و ليســـت علاقة دم، فالمكان ربط الولي ود حامد بأهل القرية، وهو الذي ربطهم بمصطفى سعيد وبضو البيت. وللمكان حضور خاص وطاغ في هذه الرواية، هو بؤرة النص ومركز الثقل [١٥]. وقد انتبه النقاد لأهمية المكان عند الطيب صالح، فنجد رجاء نعمة تتوقف عند ما تسميه بالقوة السحرية الهائلة لقرية ود حامد وتقول عنها أنها " أشبه ما تكون بالكون في ولادتها ونشأتها " [١٦].

ولعل قرية (ود حامد) تذكرنا بمقاطعة " اليوكناباتاوفا " الوهمية التي خلقها الروائي المعـــروف وليام فوكنر وعالج عالمها في أكثر من رواية له [١٧]، وقد ظلت هذه المقاطعة الوهميـــة بالنسبة لفوكنر " أكثر من مكان عرفه وأنس له وأصبح في طوعه أدبياً " [١٨]. كذلـــك كـــانت (ود حامد) للطيب صالح حيث مثلت بعالمها السحري والغامض هذه الأشياء مجتمعة.

ثمـــة أشـــياء يظل الطيب صالح يذكرها مراراً من حين لآخر طوال الرواية. ومن أهمها علاقة الراوي محيميد بجده الذي يشير له منذ الوهلة الأولى بالجد وليس باسمه، وربما يقصد الطيب صالح التركيز على كون الجد مؤسسة قائمة بذاتها أهم ما يميزها وضعها في نســـق القرابة، حيث تأتي بعده مؤسسة الأب وكلاهما يعبر عن السلطة خاصة في مجتمع مثل مجتمع (ود حامد) الذي تقوم أعمدته على الأسرة الممتدة. وما يهمنا أن ملمح علاقة الـــراوي بالجد من الملامح المهمة على امتداد الرواية الكبيرة بل أن هذه العلاقة تؤثر تأثيراً واضـــحاً على مسار حياة الراوي ففي قصة **حفنة تمر** نرى الراوي طفلاً يؤثره الجد على

سائر أحفاده، ويسهب الراوي في وصف علاقته الحميمة بالجد[١٩]. ويمكن القول أن هذه القصة تحمل بذور وإرهاصات العلاقة بين الجد والراوي التي تتطور مع تطور البناء الدرامي للرواية الكبيرة، في **موسم الهجرة إلى الشمال** نرى هذه العلاقة وقد صارت أكثر قوة ومتانة، والراوي بعد أن صار رجلاً ناضجاً ما يزال إعجابه بالجد قوياً وصادقاً. و**موسم الهجرة إلى الشمال** تفرد حيزاً كبيراً تصور فيه شخصية الجد في إطار علاقته بأنداده ورصفائه مثل ود الريس وبكري وبت مجذوب [٢٠]. وفي سياق هذا الوصف يعبر الراوي عن نظرته للجد ويراه مثل "شجيرات السيال التي تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة " [٢١]. وفي **ضو البيت** يعيد الراوي للأذهان ما حدث من قبل بين الجد وبين مسعود حول حصاد التمر، ويقول "وقد كان حصاد التمر كما ورد في تلك القصة ونقله بالجمال والحمير، وما كان من أمري مع جدي " [٢٢]، والإشارة هنا لأمر ذكر فيه قصة **حفنة تمر**، ولكن هذه العلاقة الحميمة تهتز وتضعف في **مريود** إذ نجد الجد يقف حائلاً دون زواج الراوي من مريم التي عشقها، وهذا الرفض بداية لانفصام العلاقة بين الجد والراوي وبداية لتأثيرات هائلة على حياة الراوي فيما بعد [٢٣].

نلاحظ أيضاً بعض الأحداث التي تكون أقرب للألغاز في جزء من الرواية الكبيرة، لكن القارئ يجد حلاً لها في جزء لاحق. مثلاً قصة الغريب الذي ظل يظهر ويختفي في ذلك الفجر حين اجتمع أهل القرية في المسجد، وذلك في رواية **ضو البيت** الراوي يحكي ما حدث ذلك الفجر ويقول "وفي الركن الأيسر من النافذة كان يجلس رجل لحضوره أثر لم يستطيع أن يميزه [محجوب] سأل عنه عبد الحفيظ فقال أنه لا يعرفه" [٢٤]. ومحيميد أيضاً رأى الرجل الغريب ولكنه لم يتبين ملامحه [٢٥]. أما سعيد عشا البايتات فيقول إن الرجل الغريب اختفى ولا خبر ولا أثر "وهكذا يظل الرجل الغريب .. لغزاً لأهل (ود حامد) وللقراء على السواء لكن الطاهر ود الرواسي يحل اللغز قائلاً أنه هو

ذلك الشخص، ونجد هذا في آخر جزء من الرواية الكبيرة. في القصة القصيرة **الرجل القبرصي** فالراوي بعد سنوات طويلة من ذلك الحادث يسأل الطاهر عن غيابه عن المسجد ذلك الفجر المشهود في تاريخ القرية ويفاجئه الطاهر ود الروسي قائلاً أنه لم يكن غائباً بل كان واقفاً عند الشباك (٢٧).

إن أسطورة الغريب الحكيم هي بلا شك الحدث المركزي في الرواية الكبيرة. وهي النواة الأساسية التي خرجت منها الرواية، وما فتئ الطيب صالح يعيد صياغة الأسطورة في كل مرة بشكل مغاير. ويمكن القول أن هذه الأسطورة هي النغمة الأساسية في سيمفونية الرواية الكبيرة، وقد بدأت هذه النغمة خافتة وضعيفة في الأعمال المبكرة للطيب صالح. ففي القصة القصيرة **دومة ود حامد** يظهر الغريب لأول مرة وفي القصة القصيرة الطويلة **عرس الزين** نجد (ود حامد) وقد كبرت وأصبحت تضم العديد من الأسر والأفخاذ والبطون، وتعقدت العلاقات الاجتماعية ويظهر غريب آخر هو الحنين الذي يشده رباط خفي إلى عالم (ود حامد).

في **موسم الهجرة إلى الشمال** تجذب (ود حامد) بقوتها الغامضة غريباً من طراز آخر هو مصطفى سعيد. فالغريب هذه المرة ليس هارباً بدينه ولكنه هارب من تاريخه وذكرياته وباحثاً عن عالم يعطيه معنى لوجوده. فإذا كان الولي " ود حامد " قد هرب بدينه فإن مصطفى سعيد هرب بشروره وآثامه، ربما ليتطهر في قرية (ود حامد). يجئ مصطفى سعيد من (لندن) قلب الحضارة المادية (٢٨)، وبقدر ما تعطي القرية لمصطفى سعيد من أمان وطمأنينة كذلك أعطاها مصطفى سعيد من علمه ومعرفته.

أما في **ضو البيت** فنحن مع غريب من طراز آخر بلا اسم ولا تاريخ ولا دين ولا يعرف أحد من أي مكان جاء. بل ويكون من الصعب معرفة موطنه وهو بلا شك لا يمت لاهل (ود حامد) بصلة، ويحمل صفات جسدية تختلف جملة وتفصيلا عن الملامح

السنمطية لأهل (ود حامد) كما ذكرنا. وهذا الغريب سرعان ما يندغم في مجتمع (ود حامد). ومثل (مصطفى سعيد) يعطي (ضو البيت) للقرية الكثير من عرقه وكدحه ويحدث للقرية تغيير هائل بفضل هذا الجهد. ولكن ضو البيت سرعان ما يختفي في النهر كما هو الأمر مع مصطفى سعيد.

يهمنا فيما سبق الدور الذي يلعبه الغريب في عالم (ود حامد) ولا شك أن ثلاثتهم الولي (ود حامد) و (مصطفى سعيد) و (ضو البيت) يجسدون شخصية الغريب الحكيم. ويمكن اعتبار ضو البيت وسيطاً بين ود حامد ومصطفى سعيد، فالولي ود حامد يعبر عن الطاقة الروحية التي تتجلى في كراماته بينما يعبر مصطفى سعيد عن الطاقة المادية، لكن ضو البيت يجمع بين الطاقة المادية والطاقة الروحية ، فهو يكتسب سطوة روحية اسبغها عليه أهل القرية. وقد نعمت القرية من خير الطاقة الروحية لود حامد، ونعمت أيضاً من الطاقة المادية لمصطفى سعيد، لكن مصطفى سعيد ودون أن يقصد غرس بذور العنف في مجتمع القرية وذلك بتاثيره على شخصية "حسنة " فالقرية عرفت القتل بفعل العنصر النسائي، كما يحدث في قتل "حسنة " لود الريس وانتحارها بعد ذلك. وكل هذا يرهص إلى تفكك سيصيب مجتمع القرية فيما بعد. لكن القرية كانت قادرة على التماسك بعض الشيء فقد تم دفن الموتى دون بكاء والنساء اللائي هزهن الفاجعة أمرن بعدم البكاء [٢٩]. وهكذا يبدأ المجتمع في التفكك والتحلل في **ضو البيت** فالعنف الذي غرس بذوره مصطفى سعيد في **موسم الهجرة** والذي نلمسه في تمرد "حسنة" ضد العرف والتقاليد، هذا العنف ازداد ضراوةً وأخذ طابعاً آخر في **ضو البيت**، والركائز التي يقوم عليها المجتمع بدأت تهتز الواحدة تلو الأخرى، فها هو جيل الشباب يتمرد على الآباء، ومحجوب وجماعته ما عادوا أصحاب الأمر والنهي كما كانوا أصحاب الحل والعقد

و"كانوا الرجـــال الذين تلقاهم في كل أمر جليل يحل بالبلد. كل عـــرس هم القائمـــون عليه، مأتم هم الذين يرتبـــونه وينظمونه " (٣٠).

لكـــن الأمـــر اختـــلف كثيراً في ضو البيت فالطريفي وجماعته أخذوا السلطة من محجوب وجماعته (٣١) ومحجوب لم يعد ذلك الشخص المهاب بل أصبح " حيا كميت " كمـــا يقـــول ود الرواسي (٣٢)، لقد تمرد أولاد المدارس وجيل الشباب ضد سلطة الآباء التقليدية (٣٣). وإذا كان هذا التمرد قد أخذ شكلاً أكثرسلماً تجسد في الهزيمة المعنوية لجيل الآباء، إلا أن ثمة تمرد آخر يأخذ شكلاً أكثر عنفاً وضراوة، وهو تمرد أبناء بندر شاه ضده ذلـــك لأن الأب آثر حفيده مريود عليهم،كما تقول إحدى الروايات في القرية (٣٤). إن هذا التمرد له دوافعه ومبرراته حيث أن أغلب أهل القرية يعرفون مدى القهر الذي مارسه بـــندر شاه ضد أبنائه (٣٥). وهذا العنف له آثار بعيدة المدى في مجتمع القرية فقد اهتزت الكثير من المسلمات وانقلب ناموس القرية رأساً على عقب وحدثت أمور لم تألفها القرية مـــن قبل، " الكاشف ود رحمة الله رغم تقدمه في السن قرر فجأة أن يهجر البلد. رفض الإمـــام الصلاة بالناس (...) ثار من لا يثور وشاجر من لا يشـــاجر " (٣٦). و لم تعـــد (ود حـــامـــد) هي (ود حامـــد) وكل هذا بسبب الغريبين مصطفى ســـعيد ومن بعده ضو البيت، وقد اختلفت أشكال العنف ولكنها جميعاً تعبر عن التمرد والرفض، "حسنة" تمـــردت ضد العرف برفضها الزواج من ود الريس، وأدى رفضهـــا هذا إلى مقتلها هي وود الـــريس. ولا شـــك أنهـــا كـــانت مؤهلة بقدر ما لهذا الدور الفاجع وذلك بحكم شخصيتها القوية الآسرة، ونلمس بعضاً من هذا في سلوكها وهي زوجة لمصطفى سعيد وسلوكها بعد وفاته (٣٧) كما ذكرنا.

أما الطريفي ورصفاؤه من جيل الشباب فقد تمردوا على سلطة الأب وهددوا بهذا التمرد واحداً من أعمدة مجتمع القرية، و لم تعد مؤهلات السلطة مثل السن أو الخبرة ترفع

الشخص إلى قمة السلطة، ولعل الطيب صالح يومئ هنا إلى خطر أمر وافد هو الديمقراطية علـى مسـلمات وقوانين المجتمع، ولعله يقول أن المعرفة الوافدة على القرية وهي المعرفة نفسها التي اكتسبها الطريفي ورصفاؤه بالمدارس والتعليم النظامي أضحت تشكل خطراً على مجتمع القرية.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن للغريب دوراً حاسماً في تماسك أو تفكك مجتمع ود حامد فالوليين الصالحين ود حامد والحنين عملا بشكل غير مباشر عبر كراماتهما التي تواصلت بعد موقما على وئام القرية وترابط مجتمعها. أما مصطفى سعيد وضو البيت فقد كان لهما آثار واضحة في تفكك هذا المجتمع. ويمكن القول أن الغريب المشبع بروح الدين له أثر إيجابي على العكس تماماً من ذلك الغريب الذي لا صلة قوية له بالدين مثل مصطفى سعيد وضو البيت إلى حد ما. ونلحظ هنا ثمة إشارة للطيب صالح حول الدور الإيجابي للقيم الروحية عامة والدين بوجه خاص في المجتمع الذي حاول معالجته روائياً. الراوي في قصة **دومة ود حامد** يتحدث عن أهمية القيم الموروثة مؤكداً أنها يمكن أن تستمر دون أن تصادم القيم الوافدة، وذلك في قوله " الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعاً أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء. يتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة " (٣٨).

على أية حال إن الطيب صالح يصوغ الرواية الكبيرة من ركام هائل من الجنس الفولكلوري، يدخل فيه السيرة الدينية والنديهة والكرامة وغير ذلك. ولا شك أن هذا الركام ما زال ماثلاً في وجدان إنسان شمال السودان وبوجه خاص في مناطق جماعة الشايقية والجماعات العرقية المتاخمة لهم، حيث البيئة التي يعالجها الكاتب، ونلاحظ أنه خلق أسطورته الخاصة معتمداً بشكل جوهري على الجنس الفولكلوري ذي الظلال الدينية الذي يصبغ قوة روحية على الأفراد خاصة الأولياء والشيوخ.

في واقـــع الأمـــر لم يـــتعد الطيب صالح في أسطورته هذه عن الحقائق والشواهد الـــتاريخية، وذلك بحسبان أن أسطورته الخاصة منتزعة أصلاً من الثقافة الشعبية التي تتكئ بدورهـــا عـــلى حقائق تاريخية. فالغريب الحكيم في الكثير من أجزاء السودان وفي شماله خاصة إنتاج فولكلوري وصياغة شعبية لوقائع تاريخية تتعلق بانتشار الإسلام في السودان. ففي شمال السودان مثلاً تؤكد الوقائع التاريخية قدوم محمد عثمان الكبير زعيم الختمية من الحجـــاز وهناك ثمة شواهد تؤكد انتسابه للبيت الشريف [٣٩]. يتحدث هولت HOLT مـــثلاً عـــن قـــدوم آل الميرغني للسودان من مكـــة والطائف منذ منتصف القرن الثامن عشر[٤٠] وفي جانب آخر يشير مكي شبيكة إلى دخول الميرغني الكبير منطقة سنار في عام اثـــنين وثلاثـــين ومائـــتين وألف من الهجرة بعد مروره بدنقلا وكردفان [٤١]. أما فول VOLL فيذهب إلى انتقال مركز ثقل الطريقة الختمية من الحجاز إلى السودان في القرن التاسع عشر [٤٢]. كذلك تحدثت العديد من المصادر عن كرامات الميرغني بأنه " كان من أهـــل الأحـــوال الصـــادقة والبركة الطاهـــرة والمكاشفات الخارقة " [٤٣]. ويورد فول إحدى كرامات الحسن [٤٤].

يهمـــنا من كل ما سبق اتفاق هذه الكتابات حول أمور ثلاثة في تاريخ الختمية هي قـــدوم الميرغني الكبير من الحجاز، ونسبته إلى البيت النبوي، وانتشار الطريقة الختمية في السودان بفضل صفات مؤسسيها كالقدرة على صنع الكرامات.

كان من الطبيعي أن يختزن الذهن الشعبي هذه الوقائع التاريخية ويعيد صياغتها في العديد من الأجناس الفولكلورية كالمدائح والكرامات والنديهة والأغاني الشعبية خاصة أغـــاني النساء، فهناك ديوان ضخم من الأمـــاديح التي كتبت في أسرة آل الميرغني وزعمائه[٤٥]. فالمادح الخليفة الترابي يمدح محمد عثمان الميرغني بقصيدة طويلة جاء فيها:

يارب أرض عن الختم الذي ظهرا

بين الأماجد والسادات والأمرا

سلالة من رسول الله عترته

بالله تالله حقا ليس فيه مرا

وفي جـــانب النديهة تنده نساء الشايقية " راجل مساوي " [٤٦]. ويقصدن السيد عـــلي الميرغـــني الـــذي ولد في قرية مساوي مركز مروي وهو الميرغني الكبير، وكذلك يستغيث رجال الشايقية بالسيد الحسن في أغاني العمل قائلين :

يا سيد الحسن يا ود عثمان إن شاء الله عاد بعد الكرارق ابي حيشان

أسوي السبيل أب جر واسوي الخلوة عقبان [٤٧].

نخلص إلى أن العقل الشعبي راكم تراثاً ضخماً حول سيرة (آل الميرغني) وصور هـــذه الأســـرة كما يروق له لكن دون الابتعاد كثيراً عن الشواهد التاريخية [٤٨]. تجدر الاشـــارة إلى أن الطـــريق كان ممهداً أمام هذا العقل الشعبي لربط الزعامة الدينية بالبيت النـــبوي على عكس ما حدث في بعض الحالات حيث ليست ثمة رابطة أصلاً بين أسرة الولي أو الشيخ والبيت النبوي، ولكن برغم هذا لا تعوز التقاليد الشفاهية الوسائل والحيل للوصول لهذا السبب. حدث هذا في حالات عديدة منها مثلاً ما حدث من تحوير لنسب محمـــد بـــن سرور الذي اعتنق المذهب القادري [٤٩]. ونفس الشئ حدث حول نسب وأصل الكيرا في دار فور [٥٠].

عـــلى كـــل إن المبدع الشعبي قادر على انتخاب ما يروق له من وقائع التاريخ وأحداثـــه ليعيد صياغتها في قالب فولكلوري. وقد لا يكترث المبدع الشعبي أو جمهوره لمصـــداقية الجنس الفولكلوري، ولكنهم جميعاً يهتمون أساساً بالدور الذي يلعبه الجنس بالنسبة لهم، وهذا الدور غالباً ما يتعلق بركائز المجتمع مثل تاريخه وارتباطه بالبيئة من حوله

معتقداته. ونلاحظ في الجنس الفولكلوري الذي يتناول المعتقد الديني اندغام العديد من الوظائف في بعضها البعض أهمها تأكيد وترسيخ عراقة الولي أو الشيخ، وفي ذات الوقت تـــأكيد وترسيخ قدرته مع القوة الخارقة كالخالق عز وجل الامر الذي يتجسد في إمكانية الشيخ أو الولي في صنع الكرامات (٥١).

ولا جدال أن دور الجنس الفولكلوري في المجتمع الذي يبتدعه يؤثر كثيراً في محتوى هـــذا الجـــنس، ولما كان المجتمع الذي نحن بصدده يتوق إلى تعميق القيم الروحية وينشد الانـــتماء للبيت الهاشمي، لم يكن من الغريب أن يختزن في ذاكرته كل هذا الإرث الضخم حـــول ســـيرة آل الميرغني على النحو الذي ذكرناه. فهذا الإرث يشكل متنفساً لأحلام وتطلعات جماعات الشايقية الذين يحرصون على النسب للبيت الهاشمي. وهكذا فالميرغني يتصل بطريق والجماعة كلها تتصل بطريق آخر هو العباس عم النبي (ص) (٥٢). يهمنا فيما سبق الإرث الشعبي لآل الميرغني والشايقية الذي يعكس عمق النفوذ الديني وسطوته. وقد وظف الطيب صالح مفردات هذا الإرث في روايته الكبيرة التي تقترب تفاصيلها ووقائعها مما راكمه الوجدان الشعبي كما سنوضح.

ظـــلت سطوة آل الميرغني الروحية في أقليم شمال السودان محل اهتمام المبدعين من مختلف المجالات خاصة كتاب القصة والمسرح. فقد توقف رهط منهم أمام التاريخ الخصب لآل الميرغني وما كان من أمر مصاهرتهم للجماعات السودانية خاصة الشايقية أمام اتساع نفوذ آل الميرغني الذي انعكس في شكل روحي طاغ، الكاتب عبد الله علي إبراهيم أعد مسرحية تتكئ على هذا النفوذ (٥٣)، دون أن يشير صراحة إلى أنه يعني آل الميرغني (٥٤). في هذه المسرحية يعالج عبد الله علي إبراهيم الصراع الدرامي في شمال السودان حيث نشأ وترعرع، والمسرحية تتحدث عن سيطرة آل حامدوك على مجتمع القرية وإمساكهم بزمام الأمور في كل صغيرة وكبيرة (٥٥)، تماماً كما يفعل بندر شاه في رواية ضو البيت. ومثل

بندر شاه بدأ حامدوك أملاكه في البلد بقطعة أرض صغيرة وهبها له أهل القرية (٥٦).

أمـــا الطيـــب صالح فقد وظف العديد من الملامح الجسدية والمعنوية التي أسبغها الوجدان الشعبي على الميرغني ليخلق منها شخصية ضو البيت الروائية. فمثل الميرغني كان ضـــو البيت أبيض اللون أخضر العينين. وبالجملة كان ضو البيت يختلف عن أفراد المجتمع الذي وفد إليه (٥٧).

كذلـــك تتفق أسطورة الطيب صالح مع واقعة تاريخية هي قدوم زعيم السودان كما ذكـــرنا، وبعض التقاليد تنسب أصول أسرته إلى خراسان. ويقترب الطيب صالح من هذا التقليد ويذكر خراسان على وجه التحديد وذلك حين أجاب ضو البيت أول ما خرج من البحر حين سأله مختار ود حسب الرسول عن موطنه. فقال ضو البيت " قوقاز. اهـــواز، خراســـان، إذربيجان، سمرقند، طشـــقند، ولا أدري من مكان بعيد " (٥٨).

ويقـــترب الطيب صالح بعض الشئ من اســـم الميرغني حيث يقول ضـــو البيت حـــين ســـئل عن اسمه. " لا بد كان عندي، اسم بهلـــول، بهـــدور شاه، خان، ميرزا، ميراهان ولا أعلم (٥٩).

تجدر الإشارة إلى أن أسماء المواقع التي يذكرها ضوالبيت لا تبتعد عن إقليم فارس بل جميعها تقع في هذا الإقليم، نجد أيضاً أن جميع الأعلام التي ذكرها هي أغلبها أصلاً لأسماء ملوك وزعماء هذه المواقع.

ربمـــا كانت الإشارات التي ذكرناها عابرة وهامشية بيد أن الامر الجوهري هو الأثر الروحي العميق لقدوم آل الميرغني إلى أقاليم شمال السودان حيث استقروا وصاهروا ســـكان هذه الأقاليم وأصبحوا من السكان الأصليين. نفس الشئ فعله ضو البيت الذي صاهر أهل ود حامد بزواجه من فاطمة بت جبر الدار. ومصاهرة الوافد للمجتمع الذي يقدم إليه موتيفة معروفة ونمطية في أسطورة الوافد الغريب كما ذكرنا.

إن الطيب صالح لا يبني أسطورة في فراغ ولكنه يشيدها في هيكل أسطورة أو أساطير مستمدة من البيئة الشعبية التي يعالج مجتمعها في كتاباته، وهو يحافظ على نقاء هذا التراث ومن روح هذا التراث ومن أشتات الأنماط الفولكلورية المتناثرة هنا وهناك يشيد أسطورته الخاصة. وقد انتبه العديد من الكتاب للعلاقة الوطيدة التي تربط روايات الطيب صالح خاصة بندر شاه بالتراث السوداني بكل خصائصه، فمثلاً يشير ناجي نجيب إلى طرح الطيب صالح لقضايا شاملة لها شروطها التاريخية والبيئية والنفسية، ويصطنع لهذا الغرض شخوصاً فنية محورية (٦٠).

وتشير خالدة سعيد أيضاً لهذا الأمر إشارة عابرة حيث كتبت تقول عن بندر شاه منبهة إلى طموح الطيب صالح لبناء " أسطورة جديدة يستوحي مناخها لا خطواتها من الأجواء الطقوسية والصوفية في السودان " (٦١). أما الخانجي فيذهب إلى أن الطيب صالح استخدم العقلية الصوفية بسلطانها الروحي ووظفها فنياً بما يثري رواياته ويجعلها تتنفس أنفاس البيئة التي تنقل عنها " (٦٢).

وعلى الرغم مما في الإشارات السابقة لهؤلاء الكتاب من عمومية وابتسار إلا أنها تلمست العلاقة بين إبداع الطيب صالح وبين تراث البيئة التي يعالجها. ومن السهل جداً للباحث المدقق اكتشاف العلاقة بين هذا الإبداع وبين مرحلة هامة في تاريخ السودان المعاصر ألا وهي فترة انتشار الإسلام وقيام ممالك وسلطنات إسلامية كدولة الفونج، أي فترة قدوم محمد عثمان " الكبير " إلى السودان. ولا جدال أن الطريقة الختمية كان لها ولا يزال، أثر روحي عميق في المجتمع السوداني خاصة في الشمال والشرق كما ذكرنا.

ولا يعني هذا أن روايات الطيب صالح واقعية تسجيلية بحيث أنها تسجل المشهد بقدر ما يعني أن هذه الروايات تعالج هذا الواقع الغني والمدهش في رؤية معاصرة بحيث يحطم الطيب صالح الأسطورة القديمة ليعيد تشكيل أسطورة معاصرة.

تجـــدر الإشـــارة إلى أن الطيب صالح لا يكتفي بمعالجة الأسطورة روائياً ولكنه يحـــرص على الإشارة لاهتمامه بها صراحة في حواراته وأحاديثه الصحافية وغيرها، وهو عادة ما يربط بين المكان، أي قرية (ود حامد) الوهمية، وبين طموحه لخلق الأسطورة، فهو يعتقد بأن ثمة اتساق بين شخصية هذا المكان وبين الأسطورة وعادة ما يشير لتأثيرات هذا المكان على إبداعه فيقول مثلاً " برغم كل شئ إن أساس عملي يقع في ما أنا عليه، سـوداني مسلم عربي ولد في زمان ومكان محددين وترعرعت (هكذا) في قرية سودانية كـبيرة في شمـال السـودان " (٦٣). وفي مجال آخر يتحدث الطيب صالح عن شخصيته بتفصـيل أكثر قائلاً: " استفدت كثيراً من خصوصيات المنطقة التي نشأت فيها في شمال السودان، وهي منطقة اجتمعت فيها مؤثرات الحضارة الفرعونية القديمة بالمؤثرات العربية. وخصوصاً تأثير أناس يقال لهم المداحون " (٦٤). ولا شك أن الطيب صالح على وعي تام بـأن ذات الخصائص التي تحملها (ود حامد) هي خصائص الوطن الكبير أي السودان، لـذا نظـر لهذه القرية بوصفها اختزالاً أو تجسيداً للوطن، ونلمس هذا الفهم في حديث لـلطيب صـالح يقـول فيه : " المكان هو السودان. في **عرس الزين** كان المجتمع يحل مشاكله سلمياً، وكان مجتمعاً قائماً على التناسق والتوائم " (٦٥). إضافة لهذا فهو يعتقد أن تـراث هذا المكان يقود إلى الواقع الأسطوري، وأن ذهنية المجتمع في شمال السودان تقبل الغيـبيات والتي تتناقض مـع المنطق العقلاني الذي يرفضه صراحة (٦٦). وفي جانب آخر يؤكـد اختياره لمنطق الغيبيات في قوله "منذ **عرس الزين** ومنذ **دومـة ود حامد** اعتقد أنني اختطيت طريقاً مختلفاً عن طريق الكتاب العرب، هو طريق المناخ الروحي السوداني، أن أقـبل بأن تحدث المعجزات كمـا حدثت في **عـرس الزين**" (٦٧). " وهذا هو المناخ الموجـود عندنا في السودان" (٦٨). ولا شك أن قول الطيب صالح هذا ينطوي على قدر كبير من المصداقية، وذلك بحسبان أن تصالح القيم الروحية مع القيم المادية جنباً إلى جنب

في المجـــتمع الذي عالجه روائياً خلق واقعاً معقداً [٦٩]، وفي كثير من الأحايين تسود القيم الـــروحية كما هو الأمر في هذا العالم الروائي. وهذا الواقع ليس خاصاً بالسودان بل هو واقـــع العالم الثالث بأسره، لذا لم يكن من الغريب أن نجد واحداً بين أبرز روائيي العالم الثالث وهو جارسيا ماركيث Garcia Marquith يفعل نفس الشيء وهو رفض منطق الرواية الغربية العقلاني. وقد عبر مار كيث عن هذا الأمر بقوله" كنت أبحث أيضاً في مائة عام من العزلة عن العالم الذي يكون فيه كل شئ ممكناً. عالم البساط الطائر والبشر الذين يصـــعدون في الســـماء روحـــاً وجسداً " [٧٠]. وقد أشـــار الطيب صالح إلى اتفاقه مع (ماركيـــز) حـــول هـــذا الأمر وذكر أنه فعل ما فعله ماركيز من تحطيم لقواعد الكتابة العقلانية [٧١].

يهمـــنا فـــيما ســـبق نجاح الطيب صالح في خلق أسطورته الذاتية بالاعتماد على الأسطورة أو الأساطير الموجودة فعلاً في ثقافة مجتمع شمال السودان. وبالطبع لا يعني هذا أن الرواية الكبيرة تعالج واقعا محلياً فحسب ولكن هذه الرواية شأنها شأن كل عمل خلاق تتيح الفرصة للعديد من القراءات، ويمكن القول أن الطيب صالح خرج بمضمون محلي إلى آفاق الإنسانية الرحبة باعتبار أن هذه الرواية الكبيرة تجسد أزمة كل مجتمع إنساني يتخلى عن موروثاته لأجل قيم وافدة مستحدثة [٧٢]. ونتفق هنا مع ما ذكره الناقد رجاء النقاش الذي يقول : " إن الطيب صالح قد نسج روايته بندر شاه من قماش سوداني عربي، ومن هذا القماش المحلي القومي استطاع الطيب صالح أن يكتب أدباً إنسانياً " [٧٣].

ومـــن كل ما تقدم نخلص إلى أن الرواية الكبيرة استحضار لتاريخ السودان المعاصر يصـــطنع فيـــه الطيب صالح لغة التراث وأدواته. وبقدر ما يقترب من هذا التراث إلا أنه سرعان ما يبتعد عنه، وقد أوضحنا هذا في توظيفه لأسطورة الغريب الحكيم، ونفس الشئ يفعلـــه مـــع الحقـــائق التاريخية التي يستخدمها دون حرص من جانبه على تسلسلها أو

مصداقيتها ولكنه أحرص ما يكون على وعي شخوص الرواية بهذه الحقائق. ولا شك أن الطيب صالح قد وفق في صياغة العنصر التراثي في قالب روائي معاصر، هذا بلا شك إنجاز روائي يتمتع بالعديد من ملامح الحداثة. وما كان لهذه الحداثة أن تتم لولا رجوع الطيب صالح لتراثه المحلي والتراث العالمي على السواء، كما سنوضح في الجزء التالي الذي سنحاول فيه إثبات أن ملامح الحداثة التي يحتشد بها ابداع الطيب صالح جاءت نتاجاً لانتخابه لأساليب الرواية المكتوبة وأساليب الجنس الفولكلوري جنباً إلى جنب، وهذا يوجب إثبات القيمة الجمالية لتوظيف الطيب صالح للجنس الفولكلوري.

درج نقاد ودارسو إبداع الطيب صالح في كثير من الأحيان على التركيز على آثار الرواية المكتوبة على هذا الإبداع وفي ذات الوقت يهملون أهمية الجنس الفولكلوري [٧٤]. فمثلاً نجد الخانجي يركز على تأثيرات الرواية الغربية ويشير لآثار الروائيين مثل كونراد وفوكنر [٧٥]، ويعقد مقارنة بين أسلوب استخدام الطيب صالح للزمن وأسلوب الشاعر الانجليزي المعروف ت. س اليوت T. S.Eliot.

وكذلك ركز النقاد كثيراً على تأثيرات جوزيف كونراد على الطيب صالح [٧٦] الأمر الذي أقر به الطيب صالح نفسه وأشار إليه في أكثر من مرة " [٧٧]. لكن هذا لا ينفي الدور المهم للتراث عامة والجنس الفولكلوري بوجه خاص.

من ملامح الحداثة عند الطيب صالح التي نلمس فيها أصداء التراث الشعبي أسلوب السرد الدائري. ذكرنا من قبل أن الرواية الكبيرة عند الطيب صالح هي تسجيل لتاريخ القرية الوهمية (ود حامد). وقد لا حظنا أن الطيب صالح يحرص على تسجيل هذا التاريخ ليس كما عاشه أهل القرية بل كما يجري في لاوعيهم. ويهمنا الآن الأسلوب الذي يسجل به الطيب صالح هذا التاريخ، خاصة أسلوب السرد الذي يعتمد على عدد من الرواة مما يؤدي إلى خلق عدة زوايا للرؤية، ويؤدي بالتالي لتقطيع السرد وهذا بدوره يخلق

تداخل الزمان والمكان. وقد اصطلح النقـــاد على تسمية هذا السرد بالسرد الدائري [٧٨].
ولا شك أن هذا السرد يختلف كثيراً عن أسلوب السرد التقليدي الذي نجده في الروايات التي تقوم على المعمار الأرسطي، حيث يمضي الزمان فيها بشكل تعاقبي Diachronic إذ يبدأ الحدث بالتمهيد ثم العقدة فالنهاية [٧٩]. لكن الزمن في السرد الدائري كما نجده عند الطيـــب صالح في الرواية الكبيرة لا يمضي بهذا الشكل- أي في خط مستقيم- ولكن في شـــكل دائـــري ويصبح سيمفونياً تتداخل فيه أجزاء الحدث في بعضها ببعض، ويتشابك الماضـــي والحاضـــر والمســـتقبل في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحـــداث [٨٠]، وعمـــوماً يعتمد الراوي على أسلوب التداعي ويروي الحدث كمـــا يجري في الذاكرة التي لا تعمل بالمنطق العقلاني ولا يخضع تيار الوعي فيها لقوانين الزمان والمكان [٨١]، لذا يمكن القول أن الرواية الكبيرة عند الطيب صالح محكية من وجهة نظر سامعيها.

في القصة القصيرة **دومة ود حامد** يبدأ سرد تاريخ (ود حامد)، وفي هذا السرد نجد المحاولات المبكرة لاستخدام السرد الدائري، فالراوي يحكي لسامعه حاضر القرية وواقعها المعـــاش وسرعان ما يعرج للماضي البعيد حيث كانت (ود حامد) خلاء مهجوراً قبل مجئ الولي ويسرد سيرة الولي بعد ظهوره والكرامات التي تحدث له في حياته وبعد موته، ومرة أخرى يعود الراوي لحاضر القرية والصراع الذي يفجره أهل القرية برفضهم لبعض قـــرارات الحكومة، ونلحظ على هذا السرد أن الراوي لا يلتزم بتوالي الأحداث أي الزمن الـــتعاقبي ولكنه يسرد الحاضر في توتره بين الماضي والمستقبل والقصة تبدأ براوٍ أساسي يخـــاطب شخصاً ما قائلا له : " يا بني " وهذا الشخص لا دور له سوى الإصغاء للراوي الذي يحرص على سُرد تاريخ القرية ويحتاج فقط إلى حافز أو دافع ليواصل السرد. حاضر القـــرية هـــو الحكاية الجوهرية التي تدخل في جوفها العديد من الحكايات الأخرى التي

يسردها الراوي وينسبها إلى رواة آخرين.

ومـــا أن يظهر أحد هؤلاء الرواة حتى ينسحب الراوي الرئيسي، ويستعمل الراوي الجديد ضمير المتكلم مثل المرأة التي تحكي حدثاً حلمت به لصاحبتها [٨٢]. ورواية امرأة أخـــرى تحكي إحدى كرامات ود حامد [٨٣]، والراوي الأساسي على وعي تام بحكايته الجوهرية وبدوره كراوية لذا نجده يقدم الروايات الفرعيـــة بعبارات مثل قوله" هل أقص عليك يا بني قصة ود حامـــد [٨٤] أو قـــوله " أحـــد الغـــرباء روى لنا (..)" [٨٥]. فهـــو يستخدم مفردات لها علاقات استبدال من مادة قص ومفردات مثل حكي وروي وهي جميعها تؤكد إمساك الراوي للخيط الرئيسي للقصة.

في **موسم الهجرة إلى الشمال** نلمس توظيف السرد الدائري بشكل أكثر وضوحاً، فالـــرواية تبدأ وقد عاد الراوي بعد غيبة طويلة إلى (ود حامد)، ويفاجئ بوجود شخص غـــريب فيها هو مصطفى سعيد الأمر الذي يثير فضول الراوي. وسرعان ما تنتقل زاوية الرؤية إلى وجهة نظر مصطفى سعيد الذي يواصل السرد ويعود بنا إلى طفولته في ضواحي الخـــرطوم ثم بدايات تعليمه وسفره إلى القاهرة أولا ثم إلى لندن. يقطع الراوي الأساسي السرد ويحكي حادثة اختفاء مصطفى سعيد الغامض، ويواصل دأبه على جمع أشتات سيرة مصطفى سعيد بالرجوع إلى مذكراته والسماع إلى إفادات أصدقائه ومعارفه، في أثناء هذا الســـرد يعود الراوي ليحكي الحاضر الذي يعيشه أهل القرية، وهكذا تمضي الرواية على مســـتويين رئيسيين من الزمن هما حياة الراوي في الرواية بلا اسم Anonymous ولا يهـــتم الطيـــب صالح بإيراد تفاصيل أساسية حول هذه الشخصية ولكننا نعيش أحداث الـــرواية من خلال وعي هذا الراوي. ولا شك أن استخدام الطيب صالح لأساليب عدة للسرد في هذه الرواية واحد من إنجازاته ومن ملامح الحداثة في إبداعه، وقد توقف بعض الـــنقاد والباحثين حول هذا الاستخدام. مثلا رجاء نعمة اهتمت بهذا الأمر وأشارت إلى

وجـــود مستويات عدة للسرد في رواية **موســـم الهجرة إلى الشمال** (٨٦). والناقدة مني أميـــوني توقفت عند أسلوب السرد في **بندر شاه** وذهبت إلى أن الزمان والمكان في هذه الـــرواية يحـــتويان عـــلى الأزمنة والأمكنة (٨٧)، وتعتقد أنه من الصعوبة بمكان تلخيص الأحداث الجوهرية فيها وتعزى ذلك إلى كـــون هذه الأحداث لا تمضي على نمط السرد الـــتعاقبي (٨٨). كذلك لاحـــظ الناقد عبد الرحمن الخانجي أســـلوب الســـرد المتعدد في **ضـــو البيت** (٨٩)، ووصف تداخل الأزمنة بعضها ببعض بالفوضى ويعرف هذه الفوضى بأنها تداخل في الزمان والمكان ينبع من الداخل (٩٠).

وتجدر الإشارة إلى وعي الطيب صالح باستدارة الزمن في رواياته، فهو يشير إلى هذا الأمـــر في قوله " والحياة تكرر نفسها في القرية فتتخذ نسقاً واحداً رغم تعاقب الأجيال. وحـــتى أسمـــاء الشخصـــيات تعبر عن هذا التعاقب والتكرار (.....). أحفاد تتقمص شخصيات أجداد وما هو في ذمة التاريخ ما زال حياً وموجوداً " (٩١).

رواية **ضو البيت** تقدم نموذجاً آخر لنماذج السرد التاريخي. فهي تبدأ بعودة الراوي إلى القرية بعد غياب طويل ومنذ رجوعه يظل يسترجع ماضي القرية وذلك بحرصه على سمـــاع إفادات أهل القرية. وفي ذات الوقت يواصل الراوي سرد الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة في عالم القرية، ولكن الأمر الجوهري الذي يركز عليه الراوي هو سيرة بندر شاه الغـــريب منذ ظهوره وحتى اختفائه الغامض، ومرة أخرى نجد السرد يتراوح بين الماضي البعيد والحاضر. ففي منتصف الرواية نشهد اختلاف أهل القرية حول شخصية بندر شاه وحـــول علاقته بأبنائه وحفيده (٩٢). وما كان من أمـــر هذه العلاقة والتوتر الذي شابها حيـــث تمـــرد الأبناء ضد الأب، وفي الجزء الأخير من الـــرواية يعود بنا راوٍ آخر هـــو (ود حسب الرسول) ويسرد الرواية التي نقلها عن أبيه حول ظهور ضو البيت أول مرة في القـــرية وكيف أعطته القرية الملاذ والملجأ وكيف صار ذا سطوة ومهابة (٩٣) وثمة راوٍ

آخـــر هو حمد ود عبد الخالق يظهر ليروي لنا الموت الفجائي والغامض لضو البيت [٩٤].
وهكـــذا نلمس أن تاريخ بندر شاه لا يسرد بشكل تقليدي حيث تتوالى الأحداث ولكن بأســـلوب دائري تتشابك فيه الأزمان وتتداخل، ويمكن القول أو رواية **ضو البيت** تبدأ حيـــث انتهت وتنتهي حيث بدأت وذلك على العكس من الروايات التقليدية التي تسرد تواريخ الشخوص منذ طفولتهم وحتى موتهم.

من ملامح حداثة روايات الطيب صالح النهاية المفتوحة. وهي النهاية التي تفتح الباب واســـعاً أمام العديد من الاحتمالات، ففي **موسم الهجرة إلى الشمال** يترك الطيب صالح نهاية حياة مصطفى سعيد لغزاً بلا حل، ولا يعرف القارئ إذا كان مصطفى سعيد انتهى غرقاً في النيل أم اختفى بمحض أرادته. والقارئ تلفه حيرة حول مصير مصطفى سعيد هي ذات حـــيرة الراوي [٩٥] أما أهل قرية (ود حامد) فلم يكن أمامهم سوى الركون لفكرة غرق مصطفى سعيد [٩٦]، والرواية نفسها تنتهي نهاية ملغزة فنحن لا نسمع سوى صراخ الراوي وفي عرض البحر " النجدة النجدة " [٩٧] ولا نعرف بعد ذلك على وجه التحديد المصـــير الذي يحيق به، وهكذا نجد أن الطيب صالح لا يضع نهاية بعينها لسائر شخصيات الرواية.

في رواية **ضو البيت** يلقي ضو البيت ذات المصير الفاجع والغامض، ولا أحد من أهـــل القرية يدري على وجه التحديد إذا كان قد غرق في النيل أم اختفى بمحض إرادته، ولكن الشيئ المؤكد أنه اختفى عن عالم ود حامد إلى الأبد وذهـــب من حيث أتى " من الماء إلى الماء، ومن الظلام إلى الظلام [٩٨]. ولا شك أن حيرة أهل القرية تنتقل إلى القارئ الذي تدور في ذهنه عشرات الأسئلة حول ما حاق بضو البيت.

ومما تجدر ملاحظته أن اختفاء مصطفى سعيد ومن بعده اختفاء ضو البيت مرتبطان بالفيضان [٩٩] أي بعنصر من عناصر الطبيعة وهو الماء. ومرة أخرى نجد واحداً من أصداء

الأدب الشعبي من الموتيفات المتكررة في الأسطورة. والنهاية الغامضة على كل حال هي أيضـــاً واحـــدة من الموتيفات المعروفة التي ترتبط بسير أبطال الأدب الشعبي خاصة بطل الأسطورة أو الملحمة أي البطل الثقافي culture hero فقد لاحظ لورد راجلان Lord Raglan هـــذه الموتيفات (١٠٠) وعزز رأيه بسير العديد من الأبطال مثل أوديب، هرقل وديونيســـيس، بل ويأخذ (راجلان) نموذجاً من الثقافة السودانية هو البطل (نيكانق) من جماعة الشلك الذي تصور الأساطير اختفاءه الغامض وعدم وجود جثمانه (١٠١).

ويمكـــن القول بشكل عام أن الحكاية في الأدب الشعبي بأجناسه المختلفة لا تنتهي بنهاية السرد وعادة ما يترك الراوي الباب مفتوحاً لأكثر من احتمال. وقد أثبت أورليك Orlik هـــذا الأمـــر في متن دراســـة حول القـــوانين الملحمية في السرد الشعبي (١٠٢). يقـــول فيهـــا " المئات من الأغنيات الشعبية التي لا تنتهي بموت العاشقين ولكن بانبثاق زهـــرتين من قبريهما، في الآلاف من السير يجد المرء انتقام الموتى أو عقاب المجرم ملحقاً بالحدث الرئيسي ".(١٠٣).

نخـــلص إلى أن النهاية المفتوحة تثرى النص لأنها تجعله أكثر غموضاً مما يجبر القارئ عـــلى المســـاهمة في التفكير حول هذه النهاية والمشاركة في خلق النص (١٠٤). وقد كان الطيب صالح على وعي بهذا الأمر؛ ففي حديث له حول رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** ذكـــر أنه خلق فيها " عالما متصارعا ليس فيه شئ مؤكد لإجبار القارئ للخروج بقرار يخصه هو" (١٠٥). هذه النهاية المفتوحة تجعل كتاباته تبتعد عن النصوص السهلة التي تطرح القضـــايا وحلولها التي ليست سوى اجترار أو المحاكاة لنصوص أخرى كتابية أو شفاهية، ولكـــنها على خلاف كل هذه النصوص تدعو القارئ للمشاركة في خلق الإبداع. لذا يمكن القول أن نصوص الطيب صالح تنتمي لذلك النمط من الروايات الذي يسميه رولان

بارت Barth بروايات الكتابة ويقصد بها " الروايات التي تجبر القارئ على المشاركة في خلق أحداثها ومعانيها والتي تكون قراءتها نوعاً من الكتابة الفريدة الشائقة " (١٠٦).

وهكـــذا نجـــد أن الطيب صالح بانتخابه نمط النهاية المفتوحة في كتاباته من الأدب الشـــعبي خاصـــة الملحمة والأسطورة الشعبية أضاف إلى مجمل إبداعه عنصراً من عناصر الحداثة.

من كل ما سبق نخلص إلى أن إبداع الطيب صالح نموذج جيد لإعادة صياغة التراث في قـــالب روائـــي عصري. وقد وفق في خلق شكل روائي يندغم فيه القديم الأصيل مع الجديد المعاصر. وفي هذا الأندغام يكمن إنجازه الروائي وهو قد حسم المعضلة التي ظلت قائمـــة بـــين الأصالة والمعاصرة (١٠٧)، في حين ساد فهم نمطي مفاده أنه لا بد من الأخذ بأحدهمـــا عـــلى حساب الآخر، إلا أن الفهم الصائب هو أن الأصالة والمعاصرة وجهان لظاهرة واحدة هي استمرارية وتجدد الواقع.

ولا جـــدال أن حداثة إبداع الطيب صالح ما كان لها أن تتم لولا هذه الصلة الوثيقة وهـــذا التواصل الحميم بالتراث المحلي والعالمي وبوجه خاص التراث الشعبي الذي يحمل خصـــائص الشخصـــية السودانية، وغني عن القول أن الطيب صالح ما كان له أن يصل بإبداعـــه أرقى المراتب لولا اكتشافه ثراء هذا التراث ومزج معطياته مع إنجازات الرواية الحديثة كما أوضحنا.

إضافة لهذا فإن إنجاز الطيب صالح الروائي بلا شك تتويج وبلورة لتوظيف الفولكلور في الأدب الســـوداني. وهو وفق أيما توفيق في تفجير الطاقات الهائلة والكامنة في الجنس الفولكـــلوري. و لم يـــلجأ لتشويه أو تزييف هذا النسق بل حافظ على أصالته وفي ذات الوقـــت حمله دلالات عصرية. وهو بهذا الشكل أيضاً يطوع التراث للحاجات الجمالية

المعاصرة وذلك مما يزيد من كثافة وثراء النسق الفولكلوري. ولذا يمكن القول أن ابداعه يـأخذ من الجنس الفولكلوري غموضه وجاذبيته. ولعل أصدق مثال على ما تقول هو روايـته الفذة بندر شاه والتي لا تزال عصية على الفهم المباشر والقراءة السهلة السريعة وهي تقوم على مستويات عدة مثل الواقع والحلم أو " الفانتازيا "، وهي تركيب سيريالي يمـازج بين الحقيقة والخيال، والعناصر التي تكونها معقدة وتبدو غير متماسكة مع بعضها الـبعض ولكنها رغم ذلك تقود إلى مغزى عميق وثري هو ضعف الجنس البشري أمام مصيره المأساوي والثمن الباهظ الذي يدفعه الإنسان بحثاً عن المعرفة.

على الرغم من غموض العلاقة بعض الشيء بين الفولكلور والأدب المكتوب إلا أن الدراسات المنهجية في كليهما، وفي علم الفولكلور خاصة، قطعت شوطاً طويلاً لأجل حسم هذا الغموض، وأصبح من الممكن دراسة أية ظاهرة في إطار علاقة الفولكلور بالأدب المكتوب بشكل منهجي وعلمي، ولا شك أن دراسة الفولكلور في الأدب تندرج في هذا الإطار. ولقد شهدت الدراسات الفولكلورية والنقدية مساهمات جادة عديدة لاستخدام الجنس الفولكلوري في سياق أشكال إبداعية كتابية كالشعر والرواية والمسرح، وقد تطورت هذه المساهمات لتصل إلى رؤية كاملة تنظر لدراسة توظف الجنس الفولكلوري كعملية ذات وجهين هما تحديد الجنس الفولكلوري كما هو في سياق النص الإبداعي ودراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا الجنس.

إن الدراسات الفولكلورية السودانية، رغم قصر عمرها، حققت تطوراً لا بأس به. وتجاوزت غموض مصطلح الفولكلور الذي كان سمة واضحة في كتابات الرواد، وتجاوزت أيضاً النظرة الأحادية والانتقائية للتراث، وللفولكلوريين الأكاديميين فضل كبير في هذا التطور. ولكن هذه الدراسات ظلت لوقت طويل تدور حول الحقل النظري وقلما دخلت المجال التطبيقي، فهي على سبيل المثال لم تبادر لمعالجة توظيف الجنس الفولكلوري في الإبداع السوداني على الرغم من اكتشاف المبدع السوداني لثراء الجنس الفولكلوري منذ وقت ليس بالقصير، وعلى الرغم من توفر العديد من النصوص الإبداعية التي وظفت الجنس بشكل بارع ولعل كتابات الطيب صالح نموذج جيد في هذا الصدد.

لقد دفعت الضرورة الفنية والجمالية الطيب صالح لتوظيف الجنس الفولكلوري لخلق أسطورته الخاصة. ولعل من أهم ملامح إنجاز الطيب صالح الروائي توظيف ملامح الرواية

المعاصرة جنباً إلى جنب مع توظيف الجنس الفولكلوري، لكن الأدب النقدي الذي درس إبـــداع الطيب صالح لم يستطع النفاذ إلى الدور المعرفي والجمالي لاستخدامه للتراث، ففي أحســـن الحالات كانت الدراسات النقدية تكتفي بالإشارة للجنس الفولكلوري ولا تهتم بتقويم هذا التوظيف.

إن إبداع الطيب صالح يتكئ بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري ويمكن تحديد العديد من الأجناس الفولكلورية على امتداد رواياته وقصصه القصيرة، ولا يقف توظيف الطيـــب صـــالح للجنس الفولكلوري على شكل واحد إذ ينوع من حين لآخر في هذا الـــتوظيف. فهـــو مثلاً يستخدم الشعر الشعبي والمثل بشكل مباشر لكنه في ذات الوقت يســـتخدم أســـلوبا من أساليب الأدب الشعبي كالسرد في القصص الشعبي، لكن أكثر أشـــكال توظيفه ثراءا هو توظيفه للأسطورة التي يستخدمها بشكل معقد ويعيد صياغتها ويدمجها في صلب العمل الفني.

عـــبر هـــذا التوظيف الخلاق حقق الطيب صالح إنجازاً روائياً يقف نداً للعديد من الـــنماذج الروائية التي تتميز بحداثتها وتفردها، ولا جدال أنه دون استخدام أدوات علم الفولكـــلور لم يكن من السهل اكتشاف ملامح هذه الحداثة. وقد رفدت هذه الأدوات الـــرؤية الـــنقدية بما يمكن الناقد من إرجاع النص إلى البيئة التي غرس فيها جذوره. بهذا الإنجاز الروائي أثرى الطيب صالح ظاهرة الحداثة في الإبداع السوداني، ولا شك أن هذه الظاهرة ليست بالطارئة أو الوافدة في هذا الابداع فمنذ الثلاثينات حرص المبدع السوداني على استحداث قوالب لتواكب منجزات العصر في مختلف مجالات العلوم والمعرفة، ولعل مـــن أبرز ملامح هذه الحداثة عودة المبدع السوداني إلى الجذور وانتباهه لخصوبة التراث المحـــلي واستلهامه للعناصر التراثية ولا شك أن إبداع الطيب صالح نموذج ســـاطع لهذه الحداثة إذ تلمس فيه تلاقح مفردات التراث مع إنجازات الرواية الحديثة جنباً إلى جنب.

هوامش الفصل الرابع

(١) انظر نجيب محفوظ؛ **ليالي ألف ليلة**، (القاهرة : مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٠)

(٢) انظر نبيلة إبراهيم؛ " تجربة نقدية : الليالي في الليالي " **فصول**، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر (١٩٨٠) : ٢٢٠ — ٢٢٨.

(٣) انظر جمال الغيطاني ؛ **الزيني بركات** : رواية (القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٧٥)

(٤) انظر ؛ **دومة ود حامد**، انظر ص (١٩)، وما بعدها.

(٥) انظر الطيب صالح؛ " الرحل القبرصي " قصة قصيرة ،**مجلة الدوحة**، يناير١٩٧٦.

تجدر الإشارة إلى أن للناقد عبد الرحمن الخانجي الفضل في صياغة مفهوم الرواية الكبيرة حيث كان من القلائل الذين أشاروا له، انظـــر عبد الرحمن الخانجي؛ **مرجع سابق**، ص (٤). كذلك انتبهت الناقدة منى أميوني لهذا الأمر ودرست كتابات الطيب صالح في وحدتها الفنية انظر:

Mona T, Amyuni,
" Tayep Sallih, Bandar Shah: An Attempt at Interpretation in Mahjoub EL-Bedawi and David Sconyers (eds) Sudan Studies Association : Selected Conference Papers 1982-1984 Vol I Social Sciences and Liberal Arts (Washington : Embassy of Dem. Rep. of Sudan, 1985) pp 68 – 82.

(٦) انظر سيد محمد عبد الله؛ **من حياة وتراث النوبة بمنطقة المحس** (الخرطوم : معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ١٩٧٤) انظر خاصة ص (٦٠) وما بعدها.

(٧) انظر ؛ **موســم الهجرة إلى الشمال**، ص (٣٦).

(٨) **ضو البيت**، انظر خاصة ص (١٠٢).

(٩) **نفسه**، ص (١٠).

(١٠) **موسم الهجرة إلى الشـمال**، ص (٢٩).

(١١) **ضو البيت**، ص (٩).

(١٢) **مريود**، ص (١٤).

(١٣) **نفسه**، انظر خاصة؛ ص (١٧) وما بعدها.

(١٤) يعلق الطيب صالح على هذا الأمر قائلا : " المكان هو الأساس في كل القصص".انظر محمد إبراهيم الشوش؛ (١٩٧٣) : ص (٤٧) وفي مجال آخر يقول الطيب صالح " لو نظر المرء إلى هذه الروايات [عرس الزين، موسم الهجرة إلى الشمال، بندر شاه] يتبين له أن القرية هي الشئ الثابت في تجربتي " انظر محمدية وآخرون، **مرجـــع سابق**، ص (١٢٦).

(١٥) انظر؛ صبري حافظ: " مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية " **فصول**- العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) صفحات.

(١٦) رجاء نعمة؛ **مرجع سابق** : ص (٣٠٠).

(١٧) انظر وليام فوكنر؛ **الصخب والعنف**، رواية (ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا) بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩).

(١٨) أرفنج هاو (ترجمة) سعد عبد العزيز؛ **وليام فوكنر** (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت) ص (٧).

(١٩) انظر؛ **دومة ود حامد**، ص (١٩).

(٢٠) انظر ؛ **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر خاصة ص (٨٣) وما بعدها.

(٢١) **نفسه**، ص (٨٥).

(٢٢) **ضو البيت**، ص (٢٥).

(٢٣) انظر ؛ **مريود**، ص (١٨).

(٢٤) **ضو البيت**، ص (٥٤).

(٢٥) **نفسه**، ص (٥٤).

(٢٦) **نفسه**، ص (٥٦).

(٢٧) انظر: **الرجل القبرصي**.

(٢٨) **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر ص (٤٨) وما بعدها.

(٢٩) انظر ؛ **موسم الهجرة إلى الشمال** ، ص (١٢٣).

(٣٠) **عرس الزين**، ص (٩٩).

(٣١) انظر؛ **ضو البيت**، أنظر (٨٧) وما بعدها.

(٣٢) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٣) يصف سعيد القانوني هذا التمرد أصدق وصف وذلك حين يقول" أولادنا أصبحوا ضدنا. والـــمدارس فتحناها بالعرق والتعب والجـــري هنا وهناك، طلعت أولاد يقوا يتفاصحوا علينا، انظر: **ضو البيت**، ص (٤٥).

(٣٤) تزخر ذاكرة القرية بأكثر من رواية حول ظلم بندر شاه لابناءه، بعض الروايات تحكي حرمان بندر شاه لابناءه من الميراث وأنه " سجل كل أملاكه باسم مريود وقال أنهم جميعا لا يساوون قلامة ظفر مريود ". انظر؛ **ضو البيت** (٧٧).

(٣٥) **نفسه**، انظر خاصة ص (٤٩) وما بعدها.

(٣٦) **نفسه**، ص (٧٥).

(٣٧) انظر؛ الدراسة التي اعتمدت على التحليل النفسي لشخصية حسنة في رحاء نعمة، **مرجع سابق**، ص (٢٩٤) وما بعدها.

(٣٨) **دومة ود حامد**، ص (٥٢).

(٣٩) تتفق أغلب المصادر حول نسبة الميرغني الى البيت النبوي لكنها تختلف في الطريق إلى هذه النسبة. للإفاضة انظر محمد إبراهيم أبو سليم : " مخطوطة في تاريخ مؤسس الختمية. **مجلة الدراسات السودانية**، العدد الأول، يوليو ١٩٨٦ : ٣٦ – ٤٤.

(٤٠) ب. م. هولت (تر) هنري رياض والجنيد علي عمر؛ **الأولياء والصالحون والإسلام في السودان** (الخرطوم: مكتبة خليفة عطية، (١٩٧١) انظر خاصة صفحات (٢٣ – ٢٤).

(٤١) مكي شبيكة ؛ **مملكة الفونج الاسلامية**. (القاهرة : معهد الدراسات العالية، ١٩٦٤) : ١١٤.

(٤٢) Robert O. Voll *Op. Cit*

(٤٣) الفحل الفكي الطاهر، **مرجع سابق**.

(٤٤) Robert O. Voll *Op. Cit.*

(٤٥) انظر ؛ مثلاً جعفر الصادق، **قصة المعراج** : ديوان شعر (القاهرة : مؤسسة المطبوعات الاسلامية د. ت.).

(٤٦) **نفسه**، ص (١٢٨ ، ١٢٩).

(٤٧) مصطفى إبراهيم طه "من أغاني العمل في الشعر الشعبي الشايقي"**مجلة الدراسات السودانية**، العدد الأول، المجلد الأول يوليو (١٩٨٦) ص (٩٧).

(٤٨) انظر مصطفى إبراهيم طه، **التراث الشعبي لقبيلة الشايقية** ، انظر ؛خاصة ص (٨١) وما بعدها.

(٤٩) انظر O'Fahey and Spaulding, *Op. Cit, p* 164

(٥٠) **نفسه** ، ص (١٢٣) وانظر أيضا يوسف فضل حسن (١٩٧١)، **مرجع سابق**، انظر ؛ خاصة ص (٨٤).

(٥١) Sayyid H. (1977), *Op. Cit*, pp 33

(٥٢) انظر، الفحل الفكي الطاهر، **مرجع سابق**، انظـــر خاصة ص (٥٦). وانظر أيضا، عبد الله علي إبراهيم (١٩٨١)؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (١٢٥) وما بعدها.

(٥٣) انظر عبد الله علي إبراهيم؛ **الجرح والغرنوق والسكة حديد قربت المسافات ... وكثيرا: مسرحيتان**. (الخرطوم : منشورات معهد الموسيقى والمسرح ١٩٨٦).

(٥٤) تلمس هذا في الاشارة للسيدة مريم وهي واحدة من نساء الختمية الصالحات، تقول العافية مخاطبة نفيسة وكلاهما من شخصيات المسرحية، تقول : " أنسيتي يوم كلمتك ذات صباح بأن ست مريم حلمتني في الرؤيا وأمرتني أن أقيم لها بيانا في البلدة ". انظـــر عبد الله علي إبراهيم (١٩٨١) **مرجع سابق**، ص (١٣).

(٥٥) تقول زهرة محتجة على سطوة آل حمدوك : " ينقطع خير حمدوك. ما سبيكم على البلد؛ الطين لحمدوك، سجلتم وكنترتم البلد ولبستوها كالحجاب في أذرعكم ولا أصل لكم بيننا ولا فضل – ذرية رحل مقطوع ". انظر **نفسه**، ص (١٣).

(٥٦) **نفسه**، ص (٢١).

(٥٧) **ضو البيت**، ص (١١٧).

(٥٨) **نفسه**، ص (١٠٧).

(٥٩) **نفسه**، ص (١٠٦).

(٦٠) انظر ناجي نجيب؛ **مرجع سابق**، ص (٦٤).

(٦١) خالد سعيد؛ **حركية الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث** (بيروت : دار العودة، ١٩٧٩) ص (٢٢٣ — ٢٢٤).

(٦٢) عبد الرحمن الخانجي؛ **مرجع سابق**، ص (٧).

(٦٣) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣)؛ **مرجع سابق**، ص (٤٧).

(٦٤) انظر صلاح حزين، " وجها لوجه : الطيب صالح وصلاح حزين (أعداد) - **مجلة العربي**، العدد ٣٢١أكتوبر ١٩٨٥: ١٤٠.

(٦٥) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣) ، **مرجع سابق** ، ص (٥٧).

(٦٦) عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي صديق، **مرجع سابق.**

(٦٧) **نفسه.**

(٦٨) **نفسه.**

(٦٩) اهتم الطيب صالح بهذا التعقيد وحاول معالجته طوال روايته الكبيرة، نلمس هذا بوضوح في قصته " دومة ود حامد ".

(٧٠) وردت الاشارة في دراسة للناقد علي ماهر إبراهيم، انظر علي ماهر إبراهيم **مائة عام من العزلة** وملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية. **إبداع**، العدد السادس والسابع، يونيو / يوليو ١٩٨٣ ص (١٠٨).

(٧١) صلاح حزين ؛ **مرجع سابق** ، ص (١٤١).

(٧٢) من الواضح تماما أن الطيب صالح يركز كثيرا على أمر الحرص على التراث المحلي والخصائص الذاتية لكل مجتمع، فنجده في حديث له حول إبداعه يقول صراحة " أنا أحاول أن عبر عن إحساس شخصي مثل إحساس الصدام الحضاري وأفكار التغيير المطروحة، وأحساس العلاقة بين القيم التي عهدناها والقيم التي نظن أنها أفضل لحياتنا ". انظر محمد ابراهيم الشوش. **مرجع سابق**، ص (٤٧).

(٧٣) رجاء النقاش، مريود " خواطر حول قصيدة في العشق والمحبة، **أضواء**، الملحق الأدبي الرابع، يوليو (١٩٨٠) ص (١١).

(٧٤) انظر مثلا نور الدين ساتي، **مرجع سابق**. وانظر أيضا عبد القدوس الخاتم، مرجع سابق.انظر

خاصة ص (٧٩) وما بعدها.

(٧٥) انظر عبد الرحمن الخانجي، **مرجع سابق**. انظر خاصة ص (٧٦)، وما بعدها.

(٧٦) **نفسه**، انظر خاصة ص (٦٩).

(٧٧) يقـول الطيب صالح " وقد تأثرت كثيرا بأعمال اثنين من عمـالقة الأدب الإنجـليزي هما شكسبير وجـوزيف كونراد الذي اعتبره الاستاذ الأكبر لفن الـرواية في هذا القـرن ". صلاح حزين، **مرجع سابق**،ص (١٣٨).

(٧٨) انظر مثلا سيزار سيجر، " استدارة الزمن عند حارثيا ماركيث " ترجمة سيزا قاسم، **فصول**، العدد الثالث، ابريل (١٩٨١): ٧٩ -٩٧. وانظر ايضا آمال فريد" القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة" **فصول**، العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) : ١٩٧ – ٢٠٧.

(٧٩) آمال فريد، **مرجع سابق**، ص (١٩٨).

(٨٠) **نفسه**، ص (١٩٨).

(٨١) انظر جورج واستن، "الصيغة والزمن في الرواية" ترجمة عباس العويني **الأقلام**، العدد الحادي عشر– الثاني عشر تشرين الأول، كانون الأول، (١٩٨٦): ١٤٠ – ١٤٨.
وانظر أيضا لوبرت همفري ؛ **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة الربيعي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥).

انظر خاصة ص (٥١) وما بعدها.

(٨٢) انظر ؛ **دومة ود حامد**، انظر خاصة ص (٣٩) وما بعدها.

(٨٣) **نفسه**، انظر ص (٤٤) وما بعدها

(٨٤) **نفسه**، ص (٤٥).

(٨٥) **نفسه**، ص (٤٩).

(٨٦) انظر رجاء نعمة، **مرجع سابق**، انظر ص (٦٥) وما بعدها.

(٨٧) انظر . Mona Amyuni, *Op. Cit.*.

(٨٨) **نفسه**، ص (٧٠).

(٨٩) انظر عبد الرحمن الخانجي ؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٨٠) وما بعدها.

(٩٠) **نفسه**، انظر ص (٨٢).

(٩١) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣) ؛ **مرجع سابق**.

(٩٢) انظر **ضو البيت**، انظر خاصة ص (٧٨).

(٩٣) **نفسه**، انظر ص (١٠١) وما بعدها .

(٩٤) **نفسه**، انظر ص (١٣٢)، وما بعدها.

(٩٥) انظر؛ **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٧٩)

(٩٦) **نفسه**، ص (٦٤).

(٩٧) **نفسه**، ص (١٥٦). تجدر الاشارة إلى أن الناقدة يمنى العيد انتبهت لهذه النهاية المفتوحة وهي تذهب إلى أن الرواية تنتهي منفتحة على الآتي. الآتي غير الجاهز. تنتهي ولا تنتهي. لان السؤال الذي تستبطن يثير حواراً. نحن القراء طرف فيه".يمنى العيد، **مرجع سابق**، ص (٢٣٢) .

(٩٨) **ضو البيت**، ص (١٣٣).

(٩٩) انظر؛ **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر خاصة؛ ص (٦٣)، وانظر أيضا **ضو البيت**، ص (١٣٢).

(١٠٠) انظر Lord Raglan, " Recurrent Theories in Myth and Mythology".in Alan Dundes (ed) (1965) *Op.Cit.* pp142 –157

(١٠١) نفسه، ص (١٥٠).

(١٠٢) انظر: Axil Orlik, " Epic Laws of Folk Narrative" in Alan Dundes (ed) (1965) *Op. Cit.* pp 129-142.

(١٠٣) نفسه، ص (١٣٢).

(١٠٤) انظر فردوس البهنساوي ؛ " عناصر الحداثة في الرواية المصرية ". **فصول**، العدد الرابع يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) : ١٣٢ – ١٤٩.

(١٠٥) أحمد سعيد محمدية ؛ **مرجع سابق**، (٢٢٠).

(١٠٦) فردوس البهنساوى؛ **مرجع سابق**، ص (١٤٧).

(١٠٧) أشار رجاء النقاش لأمر قريب من هذا وذلك في قوله أنه لاحظ في موسم الهجرة إلى الشمال ما

(١٠٧) أشار رجاء النقاش لأمر قريب من هذا وذلك في قوله أنه لاحظ في موسم الهجرة إلى الشمال ما يصفه بـ " امتزاج خصب أصيل بين فضائل الرواية التقليدية (....) وفضائل الرواية الحديثة التي تعتمد على تصوير الأحلام والعالم الداخلي للإنسان (....) انظــر محمدية وآخرون ؛ **مرجع سابق**، ص (٩٨).

تذييل

قائمة ببعض الأجناس الفولكلورية الواردة في إبداع الطيب صالح

الأمثال وما يجري مجرى المثل

(أ) دومة ود حامد (المجموعة القصصية)

نخلة على الجدول — الصفحة

١- يفتح الله ٧

٢- يفتح الله ٩

٣- لم يكن يملك نقير من مال الدنيا شروى ١٠

٤- الدنيا بتهينك والزمان يوريك

وقل المال يفرقك من بنات واديك ١٠

٥- الزول إن باك خليه واقنع منه ١٢

(ب) رسالة الى ايلين

٦- طويل الجرح يغري بالتناسي ٣٢

(ج) دومة ود حامد (القصة القصيرة)

٧- ذباب ضخم كحسلان الخريف ٣٣

٨ المغرب غريب ٤٣

(د) عرس الزين

٩- يضع سره في أضعف خلقه ٣٧

١٠- خلاص الفات مات ٦٧

١١- كان (البدوي) رجلاً (أخضر الذراع) ٧٢

١٢- الراجل راجل وان كان بي ريالة

والمرة مرة وان كانت شجرة الدر ٩٣

(هـ) موسم الهجرة الى الشمال

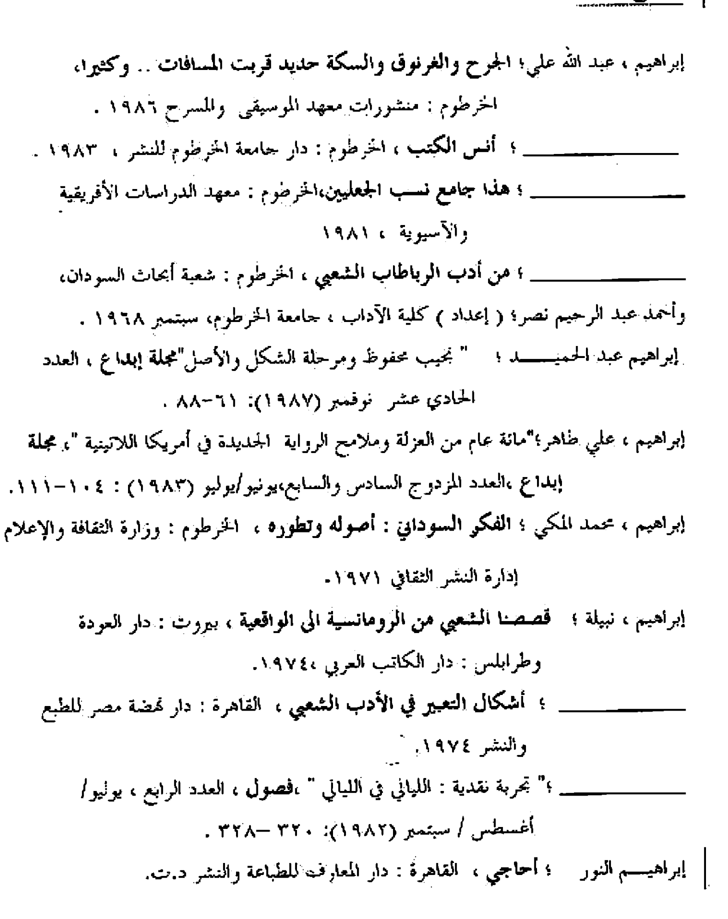
(و) بندر شاه – ضو البيت (٦)

مجموع الأمثال وما يجري مجرى المثل

١- موسم الهجرة الى الشمال	=	١٢
٢- عرس الزين	=	٨
٣- بندر شاه	=	٧
٤- نخلة على الجدول	=	٦
٥- دومة ود حامد	=	٢
٦- رسالة الى ايلين	=	١
٧- الرجل القبرصي	=	ـــــــ
المجموع	=	٣٦

قائمة المراجع

المراجع العربية



إبراهيم ، عبد الله علي؛ الجرح والغرنوق والسكة حديد قربت المسافات .. وكثيرا، الخرطوم : منشورات معهد الموسيقى والمسرح ١٩٨٦ .

ــــــــــ ؛ أنس الكتب ، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٣ .

ــــــــــ ؛ هذا جامع نسب الجعليين،الخرطوم : معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ، ١٩٨١

ــــــــــ ؛ من أدب الرباطاب الشعبي ، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان، وأحمد عبد الرحيم نصر؛ (إعداد) كلية الآداب ، جامعة الخرطوم، سبتمبر ١٩٦٨ .

إبراهيم عبد الحميـــد ؛ " نجيب محفوظ ومرحلة الشكل والأصل"مجلة إبداع ، العدد الحادي عشر نوفمبر (١٩٨٧): ٦١-٨٨ .

إبراهيم ، علي ظاهر؛"مائة عام من العزلة وملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية "، مجلة إبداع ،العدد المزدوج السادس والسابع،يونيو/يوليو (١٩٨٣) : ١٠٤-١١١.

إبراهيم ، محمد المكي ؛ الفكر السوداني : أصوله وتطوره ، الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام إدارة النشر الثقافي ١٩٧١.

إبراهيم ، نبيلة ؛ قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية ، بيروت : دار العودة وطرابلس : دار الكاتب العربي ،١٩٧٤.

ــــــــــ ؛ أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٤.

ــــــــــ ؛" تجربة نقدية : الليالي في الليالي " ،فصول ، العدد الرابع ، يوليو/ أغسطس / سبتمبر (١٩٨٢): ٣٢٠ -٣٢٨ .

إبراهيـــم النور ؛ أحاجي ، القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر د.ت.

أبكر، النور عثمان ؛ " الرواية السودانية : دراسة نقدية "، **الثقافة السودانية** ، العدد ، مايو (١٩٧٧) ٢٩-٥٠

أبو ديب ، كمال ؛ "قراءة النص: قراءة العالم" **الأقلام** ،العدد العاشر ، تشرين (١٩٨٦) . ٥٦ — ٦٢ .

________ ؛ "الحداثة ، السلطة ، النص ، **فصول** ، العدد الثالث ، أبريل/ مايو /يونيو (١٩٨٤): ٣٤ — ٦٣ .

أبو الروس، خالد؛ **مصرع تاجوج** ، مسرحية، الخرطوم: المجلس القومي للآداب والفنون د.ت.

أبو سليم ، محمد إبراهيم ؛ **تاريخ الخرطوم** ، الخرطوم : دار الإرشاد ، ١٩٧١.

________ ؛ **الحركة الفكرية في المهدية** ، الخرطوم : قسم التأليف والنشر ، جامعة الخرطوم ، ١٩٧٠ .

أبو تسليم،محمد إبراهيم ؛ " مخطوط في تاريخ مؤسس الختمية : الإجابة النورانية في شأن صاحب الطريقة الختمية مولانا السيد محمد عثمان الختم " ، **مجلة الدراسات السودانية** : العدد الأول يوليو (١٩٦٨ : ٣٦ — ٤٤ .

أبو سم ، محمد الحسين ؛ " التنوع الثقافي والاتجاه نحو الوحدة في السودان" **الثقافة السودانية**، العدد الثاني عشر نوفمبر (١٩٧٩) : ٤٩ — ٦٠ .

إدارة تعليم الكبار ؛ **من أمثالنا الشعبية**، الخرطوم: وزارة التربية والتعليم، سلسلة النور (١٩٧٧).

أدروب ، علي؛ **فاطنة القصب الأحمر : من أساطير الشكرية**، كسلا: مكتب الثقافة محمد عبد الله والإعلام منشورات جمع التراث ، فبراير ١٩٨٠ (مطبوعة على الآلة).

أحمد ، جمال محمد ؛ **سالي فو حمر**، الخرطوم : قسم التأليف والنشر ، جامعة الخرطوم١٩٧٠ .

أحمد ،عثمان حسن ؛ " القرية في عرس الزين هي السودان بقبائله المتنافرة "، في أحمد سعيد محمدية وآخرون ، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦ ص ١٨٠ — ١٩٠ .

أحمد الفضل؛ " رحل شفاف " قصة قصيرة ، **صحيفة الأيام الملحق الأدبي** ،العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٩/٦/١٤.

اسحق ، إبراهيم ؛ " **أخبار البنت مياكايا** " ، رواية قصيرة، **مجلة الخرطوم** ، العدد الأول ، يناير ١٩٨٠ :ص ٥٢- ٧٨ .

__________ ؛ **ود الملك ود الخطاب**، الخرطوم : دار الثقافة للنشـــر والإعلان د . ت .

__________ ؛ السيرة الهلالية في دار فور : دراسة تطبيقية في مناهج المؤرخين العرب والتراث الشفاهي أطروحة ماجستير، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ١٩٨٢.

__________؛ " الذات والمحيط الانفعالي في سبع روايات سودانية " **الثقافة السـودانية**، العدد الرابع أغسطس (١٩٧٧) :ص ١٨ — ٢٣ .

اسحق ، إبراهيم ؛ " ذئب آل يعقوب " دراسة **مجلة الخرطوم** ، العدد الثاني ، يناير / فبراير/ مارس (١٩٨٢) : ص ٦٧ ٨٣ .

أسعد، سامية ؛ "عندما يكتب الروائى التاريخ"، **فصـــول**، العدد الثانى، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٢): ٦٧-٨٣.

إسماعيل ، عز الدين؛ **الشعر القومي في السودان** . بيروت : دار العودة ١٩٦٨ .

__________ ؛ **القصص الشعبي في السودان** : دراسة فنية الحكاية ووظيفتها القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

الأمين، عبد المنعم أحمد؛ " لمحات من تاريخ الختمية تحت زعامة السيد علي الميرغني ؟ " بحث مقدم لنيل دبلوم معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، أبريل ١٩٨١.

باختين ، ميخائيل ؛ " المتكلم في الرواية " (ترجمة محمد برادة) **فصول**، العدد الثالث ، أبريل / مايو/ ١٩٨٥) : ١٠٤- ١١٧ .

بدري ، بابكر ؛ **الأمثال السودانية** الخرطوم : د . ت .

بدوي ، عبده ؛ **الشعر في السودان**، الكويت : المجلس الوطني للآداب والفنون ١٩٨١ .

البدوي، محمد أحمد؛ **التجاني يوسف بشير: لوحة وإطار**، القاهرة : المطبعة الفنية للطبع والنشر والتجليد ١٩٨٠ .

برادة ، محمد وآخرون؛ **الرواية العربية : واقع وآفاق** بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨١.

بسيسو ، عبد الرحمن ؛ **استلهام الينبوع : المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية** بيروت : مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ١٩٨٣.

بشير، التجاني يوسف؛ **إشراقة** : ديوان شعر ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٢.

البشير قمري؛ " صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات" **فصول**، العدد الثاني ، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٥):١٣٩ – ١٧٠ .

بصيلي ، عبد الجليل؛ **مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية** القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي د . ت .

البنا ، عبد الله محمد وحسن محمد موسى ؛ **حكايتان من كليلة ودمنة** عمر الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ،١٩٨١.

البهنساوي ، فردوس ؛ " عناصر الحداثة في الرواية المصرية" **فصول**، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٤) : ١٣٢ -١٤٩ .

بهي ، عصام ؛ "استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور " **فصول** ، العدد الأول ، أكتوبر (١٩٨١) ١٣٩- ١٤٤.

________ ؛ " أيدولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة الى الشمال " **فصول**، العدد الرابع، يوليو /أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٥): ١٧٧ – ٢٠٣.

بوتور، ميشال ؛ **بحوث في الرواية المصرية** (ترجمة) فريد أنطونيوس بيروت : دار الفكر الجامعي ١٩٧١ .

جبرا ، إبراهيم جبرا ؛ **الأسطورة والرمز** بغداد دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣.

________ ؛ **الرحلة الثامنة** : دراسات نقدية بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧

جرييه ، آلان روب ؛ **نحو رواية جديدة** ترجمة مصطفى القاهرة : دار المعارف ، د . ت إبراهيم مصطفى.

الجيار ، مدحت ؛ " الرؤية الأسطورية في فساد الأمكنة " **فصول** ، العدد الثاني ،

يناير/فبراير/مارس(١٩٨٢) : ٢٧٨ – ٢٨٤ .

الجيوسي ، سلمى؛ الخضراء " تطور الشعر العربي في السودان والشعر العربي الحديث وقصيدة العودة الى سنار". **مجلة الخرطوم**، العدد، الرابع، أبريل (١٩٨٠) : ٩٠ – ٩٨ .

حافظ ، صبري؛ " **مالك الحزين** : الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ". **فصول**، العدد الرابع ، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٤): ١١٤- ١٣٥.

________ ؛ "جائزة نوبل وماركيز: تقرير وصفي" . **إبداع**، العدد الأول، فبراير (١٩٨٣) ١٠٣- ١٠٩.

حامد ، بدوي ؛ " رواية موسم الهجرة الى الشمال " دراسة نقدية : **الأيام** الملحق الأدبي، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٣/٦.

الحجاجي ، **الأسطورة في الأدب العربي** أحمد شمس الدين القاهرة : دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال ، العدد (٣٩٢) ، ١٩٧٠ .

________ ؛ **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر** : القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٥ .

الخردلو، سيد أحمد؛ **عرضحال من جملة أهالي السافل ... يوصل** الخرطوم : دار الصحافة للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .

حريز ، سيد حامد" **كتابة النصوص السودانية** العدد الأول يونيو (١٩٦٩): ١٢٧ – ١٣٨ .

________ ؛" العلاقات العربية الأفريقية في الحكايات الشعبية السودانية ". **مجلة الثقافة السودانية** ، العدد الأول نوفمبر (١٩٧٦): ١٠ – ٣٠ .

________؛ " التراث الشعبي والوحدة الوطنية في ظل الحكم الإقليمي " . ورقة مقدمة لمؤتمر الحكم الوطني الخرطوم ، ١٩٨٤

________ ؛ "جذور الأدب الشعبي السوداني " . **الخرطوم** ، العدد الأول يناير (١٩٧٩) : ٦٧-٧٥.

________ ؛ **فن المسدار** الخرطوم ، دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ،

.١٩٧٦

حسن ، محمد رشدي ؛ أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

حسن ، قرشي محمد ؛ " المناحة في الأدب الشعبي السوداني" **مجلة الخرطوم** ،العدد السادس ، مارس (١٩٦٦) : ٨٥- ٨ .

________ ؛ **المدخل إلى شعراء المدائح**، الخرطوم : إدارة النشر الثقافي ، ١٩٧٧ .

________؛ (جمع وتحقيق)، **ديوان ود سعد في مدح الرسول الرجل وذكره**، الخرطوم : مطبعة الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٧٧

________ ؛ **مع شعراء المدائح** ،**الجزء الثاني** الخرطوم : المطبعة الحكومية ، ١٩٦٨ .

________ ؛ " ثلاث ملاحم شعرية " **مجلة الخرطوم**، العدد الرابع يناير (١٩٧٥) : ١٥- ٢٦ .

حزين ، صلاح؛ " وجها لوجه : الطيب صالح حزين " **مجلة العربي** ، العدد (٣٢١) . أكتوبر (١٩٨٥) : ١٣٧ ١٤١ .

الحلو ، عيسى ؛ "حوار مع الطيب صالح" الأيام، ملحق الآداب والفنون، العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٧/١٠/٢٨ .

حمادي ،صبري مسلم؛ **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨٠.

الخوري ، عثمان ؛ "حول رواية بندر شاة وقصة زهرة النار لماذا لا تفحص كتاب القصة الغامضة" الأيام، ملحق الآداب والفنون، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/١١/٤.

الخاتم ، عبد القدوس ؛ مقالات نقدية، الخرطوم : إدارة النشر الثقافي ، ١٩٧٧ .

وعبد الهادي الصديق ؛ " حوار إذاعي مع الطيب صالح "أذيع عبر إذاعة ام درمان في منتصف عام ١٩٨٦ (لم ينشر).

الخانجي ، عبد الرحمن؛ **قراءة جديدة في روايات الطيب صالح** أم درمان : دار جامعة أم درمان الإسلامية للنشر ، ١٩٨٥ .

الخطيب ، إبراهيم؛ **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، الرباط الشركة

المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ،١٩٨٢.

عبد الوهاب حسن خليفة؛ " محاكمة أحمد المختار في رواية السماء والبرتقالة : دراسة نقدية. **الأيام**، الملحق الأدبي ،العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/١٢/١١.

ديرلاين ، فردريش فون؛ **الحكاية الخرافية : شكلها ، منهجها ، دراستها ، فنيتها** . بيروت : دار القلم ،١٩٧٢.

الراعي ، علي؛ **دراسات في الرواية المصرية**، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩

الزاكي ، أحمد شيخ الدين؛ **بطل الأجيال الفكي علي ود المي** الخرطوم : وزارة التربية والتعليم العالي ١٩٧٠.

الزغبي ، أحمد؛ " ثلاثة وجوه لمصطفى سعيد" **إبداع**، العدد الأول ، يناير ـ١٩٨٥) : ١١١-١١٤.

زكريا ، فؤاد؛ " الأصالة والمعاصرة": رأي جديد في مشكلة قديمة "**فصول**، العدد الأول، أكتوبر (١٩٨٠) : ١١١-٣٠.

زكي ، أحمد كمال؛ **الأساطير : دراسة حضارية مقارنة** بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩ .

زين العابدين، أحمد الطيب ؛ "التشكيل في الثقافة السودانية المعاصرة ": محاولة لاستجلاء مفهوم ثقافة سودانية ". **مجلة الخرطوم** ، العدد الأول ، يناير(١٩٨٠) : ١٧ - ٢١.

ساتي ، نور الدين ؛ " الحوار بين المكونات الثقافية للأمة السودانية " **الثقافة السودانية**، العدد الخامس عشر أغسطس (١٩٨٠):٦-١٢ .

__________ ؛ " بتشورين ومصطفى سعيد .... أو أبطال من ذلك الزمان " **الثقافة السودانية**، بتاريخ ١٩٨٠/١١/٤ .

سالم ، سامي؛ " الشعر والأسطورة حول " **الأيام**، ملحق الآداب والفنون ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/٩/١٢ .

سبدرات ، عبد الباسط؛ " فولكلور عن المسيرية، " **مجلة الخرطوم**، العدد السادس، مـــارس (١٩٦٦) : ٢١ - ٢٨ .

سعيد ، خالدة ؛ حركية الإبداع: **دراسات في الأدب العربي الحديث** بيروت دار العودة ، ١٩٧٩ .

سليمان محمد عبد الله؛ " من البطل في رواية موسم الهجرة إلى الشمال؟"، **الدستور** : العدد ٤٤ ، ١٩٨٦/٨/٤ : ٤٤ — ٤٥

السماني ، نور الدين ؛ **الكؤوس المترعة في مناقب السادة الأربعة**، القاهرة : دار الزيني للطباعة والنشر ١٩٥٩ .

سمعان ، أنجيل بطرس؛ "وجهة النظر في الرواية المصرية، "**فصول** ، العدد الثاني ، يناير/ فبراير / مارس (١٩٨٠) : ١٠٣- ١١٥.

شاقال، فلا دمير؛ مقدمة لرواية موسم الهجرة إلى الشمال، ترجمة عبد الرحيم ،**الأيام** ، الملحق الأدبي، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/١/٢٤.

شبيكة ، مكي؛ **مملكة الفونج الإسلامية**، القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات

شقير ، نعوم؛ **جغرافية تاريخ السودان** بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ .

شلش ، علي؛ " روائي الربع الأخير يفــوز بجائزة نوبل، **مجلة إبداع**، العــدد الأول، يناير (١٩٨٣) ١١٠-١١٥

محمد إبراهيم الشوش؛ **أدب وأدباء**، الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٣.

________ ؛ " المؤثرات الشعبية والقومية في الفن القصصي الروائي في السودان " ورقة مقدمة للمهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة الموروث الشعبي في العالم العربي قطر، أبريل ١٩٨٨.

صالح ، رشدي ؛ **ألف ليلة وليلة** (عشرة أجزاء) (أعداد) القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٨ .

صالح، الطيب ؛ **بندر شاه : ضو البيت** بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧

________ : **موسم الهجرة إلي الشمال** تونس : دار الجنوب للنشر ، ١٩٧٩ .

________ ؛ **عرس الزين رواية** بيروت : دار العودة ، ١٩٧٠ .

________ ؛ **دومة ود حامد** بيروت : دار العودة، ١٩٨٠

________ ؛ الرجل القبرصي : قصة قصيرة، **مجلة الدوحة** ، يناير ١٩٧٦ .

صالح ، فخري ؛ "الرواية العربية والإفريقية : الالتقاء بالغرب واكتشاف الهوية الثقافية ". **مجلة الأقلام** ، العدد السابع تموز (١٩٨٦): ١٢١-١٢٨.

صبحي ، سيد وثريا موسى؛ **الدلالة النفسية للحكاية الشعبية**. الخرطوم : مطبوعات معهد الخرطوم الدولي للغة العربية ، ١٩٧٩ .

صبحي،محي الدين ؛ " **موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل وميرسو في أحمد سعيد محمدية وآخرون ، مرجع سابق** ، ص ٣٩-٧٠

صديق،علي أحمد؛ **صور من أدب الجعليين الشعبي**، الخرطوم: وزارة الثقافة والإعلام، إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٦ .

صديق، محمد عشري؛ **آراء وخواطر**، الخرطوم : وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية لجنة التأليف والنشر ، ١٩٦٩.

الصفار ، فوزية؛ " **أزمة الأجيال العربية المعاصرة: دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال** تونس: موسسة عبد الكريم عبد الله ، ١٩٨٠ .

ضرار محمد صالح ؛ **حياة تاجوج والمحلق**، الخرطوم : شركة الطبع والنشر ،١٩٦٤

الضرير، عبد الله ؛ **تاريخ وأصول العرب بالسودان** عبد الرحمن الخرطوم: دار الطابع العربي ، د. ت .

طرابيشي، جورج ؛ **شرق وغرب ، رجولة وأنوثة** : دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية بيروت : دار الطليعة ،١٩٨٠ .

طمبل ، حمزة الملك ؛ **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه وديوان الطبيعة**، الخرطوم: المجلس القومي لرعاية الآدابوالفنون، ١٩٧٢.

طه ، مصطفى إبراهيم؛ الأدب الشعبي عند الشايقية، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم، كلية الآداب ،١٩٦٨. (غير منشورة)

________ ؛ " من أغاني العمل في الشعر الشعبي الشايقي " **مجلة الدراسات**

السودانية ، العدد الأول يوليو (١٩٦٨).

الطيب ، أبو القاسم عثمان ؛ **عقد الدر من ود حسونة إلى ود بدر**،أم درمان: دار جامعة ام درمان الإسلامية للطباعة والنشر ، د . ت .

الطيب ، عبد الله ؛ **الأحاجي السودانية**، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٧٨ .

الطيب، محمد الطيب؛ **فرح ود تكتوك حلال المشبوك**، الخرطوم: الطابع العربي ، د . ت .

ــــــــــ ؛ **التراث الشعبي لقبيلة الحمران**، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان ، سلسلة دراسات التراث السوداني ، رقم ١٩٧٠،١٢

ــــــــــ؛ وعبد السلام سليمان وعلى سعد؛ **التراث الشعبي لقبيلة المناصير**، الخرطوم: جامعة الخرطوم، شعبة أبحاث السودان سلسلة دراسات التراث السوداني رقم (٨) ، ١٩٦٩.

عابدين ، عبد المجيد ؛ **تاريخ الثقافة العربية في السودان**، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ .

ــــــــــ ؛ **من الأدب الشعبي في السودان** بيروت : دار الفكر ،الخرطوم : الدار السودانية ، ١٩٧٥ .

ــــــــــ ؛ **من أصول اللهجات العربية في السودان**، دراسة مقارنة في اللهجات العربية القديمة وآثارها في السودان القاهرة : مطبعة الشبكشي ١٩٦٦ .

ــــــــــ ؛ **دراسات سودانية: مجموعة مقالات في الأدب والتاريخ**، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ، ١٩٦٧ .

ــــــــــ ؛ **في الشعر السوداني**، بيروت: دار الفكر، الخرطوم: الدار السودانية ، ١٩٧٢.

العاني ، شجاع مسلم؛ " أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة ". **الأقلام** ، العدد الرابع ، أبريل (١٩٨٤) :٣٥-٤٧

العبادي ، إبراهيم ؛ المك نمر مسرحية شعرية، الخرطوم: وزارة الأعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر ،د.ت.

عباس ، إحسان ؛ " الشعر السوداني ، نظرة تقيمية " **الدراسات السودانية** ، العدد الأول ، أكتوبر (١٩٧١) : ٥ - ٢٥ .

ــــــــــــ ؛ **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والآداب عالم المعرفة ، فبراير ، ١٩٧٨ .

عباس ، آمال ؛ " الموقف الثوري من التراث الأدبي "، **صحيفة الأيام** الملحق الأدبي ،العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٩/٢/٢٠.

ــــــــــــ ؛ الموقف في التراث ورقة مقدمة من المؤتمر للتخطيط الثقافي الشامل ، الاتحاد الاشتراكي السوداني، الخرطوم ، د . ت .

عبد الله ، سيدأحمد؛ **من حياة وتراث والنوبة بمنطقة السكوت**، الخرطوم / معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية سلسلة التراث السوداني ، ١٩٧٤.

عبد الله ، يحيى الطاهر؛ **الأعمال الكاملة**، القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣.

عبد الجليل ، الشاطر؛ **مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية** القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي سلسلة تراثنا ، د . ت .

عبد الحق ، عبد الحي؛ " الإنسان والثقافة واللغة في أفريقيا جنوب الصحراء ،" **الثقافة السودانية**،العدد الثالث عشر فبراير(١٩٨٠) : ٦- ٣١

عبد الحي ، محمد؛ **العودة إلي سنار : قصيدة من خمسة أناشيد**، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ، د . ت .

ــــــــــــ ؛ **حديقة الورد الأخيرة: مجموعة شعرية**، الخرطوم : دار الثقافة للنشر والإعلان ١٩٨٤

ــــــــــــ ؛ " الأسطورة والتاريخ في طبقات ود ضيف الله : مدخل لقراءة الشعر السوداني، صورة الشاعر "**الصحافة** ، الملحق الثقافي ،العدد الثالث ١ ١٩٧٩/٣/١٤.

ــــــــــــ ؛" البراءة والخطيئة : التفسير الديني في نار المجاذيب "(٢) **الأيام** الملحق الأدبي ، عدد تاريخ ١٩٨٣/٧/١٣.

عبد الرحيم، محمد؛ **نفثات اليراع في العلم والأدب والاجتماع**، الخرطوم : شركة الطبع والنشر ، د . ت .

عبد السيد، عواطف طه؛ "**مقاومة جبال النوبة للحكم الثنائي**: حركتا الفكي علي (١٩١٥)

والسلطان عجبنا (١٩١٣)، بحث لنيل دبلوم الدراسات الأفريقية والآسيوية ، جامعة الخرطوم ، أبريل ١٩٧٥ (غير منشور)

عصفور ، جابر ؛ " أقنعة : مهيار الدمشقي " **فصول** ، العدد ، يوليو (١٩٨٠) .

العطا ، يوسف؛ فاطمة السمحة " **قصة قصيرة الأيام** " ، قصة قصيرة الأيام الملحق الأدبي ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٢/٢٠ .

ـــــــــــــ ؛ "**الأطباق الطائرة**". قصة قصيرة، **الأيام** الملحق الأدبي، العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٨/١٢/٨

عوض ،يوسف نور ؛ **الطيب صالح في منظور النقد البنيوي**، جدة : مكتبة العلم ، ١٩٨٣.

عبود ، حسين ؛ " البحث عن طريق جديد للرواية العربية في أعمال روائي في الأردن " . **إبداع**، العدد الخامس ، مايو (١٩٨٥) : ١٨ — ٢٥

عيدروس، مجذوب؛" موقع القصة السودانية في القصة العربية الخرطوم، العـــدد الثالث ، (يونيو ــ١٩٨١) : ١٥-٢٦ .

عيسى ، فرح؛ الإبداع في الشعر الشعبي : مثال تطبيقي : الشاعر الشعبي عثمان جماع . بحث مقدم لنيل درجة الماجستير — معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية — قسم الفولكلور ١٩٨٨ (غير منشور).

العيد ، يمني ؛ معرفة النص، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٣.

الفاضل ، آمال ؛ " أصول الثقافة السودانية " **الثقافة السودانية**، العدد (عرض) الخامس عشر ، أغسطس (١٩٨٠) .

الفاضل ، بشرى " ذيل هاهيا مخزن أحزان" قصة قصيرة، **الثقافة السودانية** ، العدد الثاني عشر نوفمبر (١٩٧٩) : ٨٩ — ٩٥ .

الفحيل ، إسماعيل علي؛ دراسة انثربولوجية لفلكلور قبيلة الخمر بمديرية كردفان بالسودان: دراسة تحليلية."رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، (١٩٨١). (غير منشورة) .

فدوى ، مالطي؛ " يوسف العقيد والرواية الجديدة ،"**فصول**، العدد الثالث، أبريل/ مايو يونيو (١٩٨٤) : ١٩٠ — ٢٠٢ .

فريد ، آمال؛ " القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، في **جون هالبرن**، ترجمة محي الدين صبحي نظرية الرواية (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي (١٩٨١) :١٧٧ –٢٠٧.

فضل، يوسف؛ **مقدمة في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرقي**، الخرطوم: الدار السودانية ١٩٧٢ .

فضل، يوسف ؛ **دراسات في تاريخ السودان الجزء الأول**، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٥.

________ ؛**كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان** . الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٤ .

الفكي ، عثمان علي؛ **الحركة المسرحية في السودان ١٩٦٧ –١٩٧٨**، الخرطوم ، سلسلة دراسات مسرحية د . ت .

فيكيري ، جون؛ الغصن الذهبي : وقع غريب ونمط أعلى في جبرا **إبراهيم جبرا** (١٩٧٣) مرجع سابق ص ٢٢٢–٢٥٠.

القاسم، أفنان ؛ موسم الهجرة إلى الشمال : وهم العلاقة بين الشرق والغرب"، **الأقلام**، العدد الحادي عشر والثاني عشر تشرين الثاني، كانون الأول (١٩٨٦): ٨٦- ١١٠ .

قاسم ، سيزا ؛ " المفارقة في القص العربي المعاصر "**فصول**، العدد الثاني، يناير/ فبراير/مارس (١٩٨٢) : ١٤٣ – ١٥٢.

________ ؛ "البنيات التراثية في رواية وليد بن سعود لجبرا إبراهيم جبرا."، **فصول**، العدد، الثاني يناير (١٩٨١) : ٢٢٤ – ٢٢٩ .

________؛ " العناصر التراثية في الأدب العربي ،الأحلام في ثلاث قصص " **فصول** ، العدد الثاني ، يناير (١٩٨٢): ٢١- ٢٩

قاسم ، عون الشريف؛ **قاموس اللهجة العامية في السودان**، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان والمجلس القومي للآداب والفنون ١٩٧٢.

كجراي،محمد عثمان ؛ " موسم الهجرة إلى الشمال : دراسة نقدية "**مجلة الزرقاء**، الصادرة عن رابطة أدباء سنار الأدبية العدد الثالث ، يناير (١٩٨٣) :٧- ١٢.

كوزينوف ،ف ؛ " الرواية ملحمة العصر الحديث "، في **جميل نصيف التكريتي**

كونراد جوزيف ؛ **قلب الظلام** "ترجمة "نوح حزين ، بيروت : دار ابن رشد ١٩٧٩ .

كيرن، الكسندر سي؛ " الأسطورة والرمز في نقد قصة الدب لفوكنر " **في جبرا إبراهيم جبرا**
(١٩٧٣).

لوكاش ، جورج؛ - **الرواية التاريخية** (تر) صالح جواد الكاظم، بيروت : دار الطليعة للطباعة
والنشر ١٩٧٨ .

ــــــــــ؛ **دراسات في الواقعة الأوربية القاهرة** : النهضة المصرية العامة
للكتاب ، ١٩٧٢

ماض ، شكري عزيز ؛ **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، بيروت : المؤسسة العربية
للدراسات والنشر١٩٧٨ .

ماركيز، غابريل غارسيا؛ **مائة عام من العزلة** ، ترجمة سامي الجندي بيروت : دار الكلمة
للنشر ، ١٩٨٣.

المبارك ، خالد؛ **ريش النعام**، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٦٨ .

ــــــــــ ؛ **تاجوج** ، الخرطوم : مطبعة التمدن ، **١٩٧٧** .

ــــــــــ ؛ " المظاهر الدرامية في تاريخ التصوف السوداني، "**الثقافة السودانية** ،العدد
الأول ، نوفمبر (١٩٧٦) : ٣١ — ٤٢.

المجذوب ، البشير ؛ " الأصالة والمعاصرة في موسم الهجرة إلى الشمال". **مجلة الفكر**،
العدد السابع ، أبريل (١٩٨٣): ١٧ — ٢٨ .

المجذوب ، محمد المهدي ؛ **نار المجاذيب : ديوان شعر**،الخرطوم ، وزارة الإعلام والشئون
الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر ١٩٦٩ .

ــــــــــ ؛**شحاذ في الخرطوم** ، **ديوان شعر**، الخرطوم ، دار الثقافة للنشر والإعلان.

المحادين ، عبد الحميد؛ "الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح "**مجلة كتابات** ،العدد (٧٦)
يوليو (١٩٨٣) .

المحجوب ، محمد أحمد؛ **نحو الغد**، الخرطوم : جامعة الخرطوم ، قسم التأليف والنشر ، ١٩٧٠

محفوظ ، نجيب؛ **ليالي ألف ليلة وليلة** ،(رواية) القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨١.

محي الدين ،محمد صالح؛ **مشيخة العبدلاب وأثرها في حياة السودان السياسية**، بيروت : دار الفكر الخرطوم : الدار السودانية ١٩٧٢.

مدني ،محمود محمد ؛ **جابر الطوربيد**(رواية)، الشارقة دار المسار، ١٩٨٦ .

المك علي ؛ **مختارات من الأدب السوداني**، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر دار هورمست ايردمان ، ١٩٧٥ .

موسى ، حسن محمد ؛ "حكاية السمحة فاطمة والملك الغول"، **الخرطوم**: مصلحة الثقافة، إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٧.

__________" في الخلفية الاجتماعية للجمالية العرقية "، **الثقافة السودانية**، العدد الرابع ، أغسطس (١٩٧٧) : ٥٦ – ٥٧.

نجيب ، ناجي ؛ " الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد موسم الهجرة إلى الشمال، "**مجلة فكر وفن** ، العدد الثامن والثلاثون (١٩٨٤) :٦٢– ٦٧.

نصر ، أحمد عبد الرحيم ؛ " السيرة الشعبية : رصد ودراسة لبعض جوانب السيرة الهلالية في السودان " ورقة مقدمة لمؤتمر السيرة الشعبية بالتعاون مع مركز دراسات الشرق الأوسط القاهرة، جامعة القاهرة يناير ١٩٨٧ .

__________ ؛ **أسطورتان مصريتان قديمتان :الشكل والمضمون**، ترجمة محمد عبد الله الخرطوم / معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية عجيمي ١٩٨١.

__________؛ "البحث عن الذات: اتجاهان في الدراسات الفولكلورية السودانية "، **مجلة المأثورات الشعبية** ،العدد الثاني أبريل(١٩٨٦) : ١٩ – ٢٦ .

__________ **تاريخ العبدلاب من خلال رواياتهم الشفاهية** .

وعبد الله علي إبراهيم الخرطوم : جامعة الخرطوم ، شعبة أبحاث السودان ، كلية الآداب ، سلسلة دراسات في التراث السوداني رقم (٧) ، يوليو ١٩٦٩ .

النصير ، ياسين ؛ " الاستهلال الروائي " : ديناميكية البدايات في النص الروائي ،**الأقلام** ،العدد الحادي عشر والثاني عشر ، تشرين الثاني ، كانــون الأول (١٩٨٦) :٣٩ – ٥٠ .

نعمة ، رجاء ؛ " موسم الهجرة إلى الشمال : دراسة في التحليل النفسي للأدب "
أطروحة دكتوراه ، جامعة القديس يوسف بيروت، ١٩٨٤.
النقاش ، رجاء ؛ " مريود : دراسة حول قصيدة عن العشق والمحبة"
نور الدائم ، عبد المحمود ؛ **أزاهـــير الرياض في مناقب العـــارف بالله تعالى الأســـتاذالشـــيخ أحمد الطيـب "**
نور ، قاسم عثمان "الطيب صالح :دراسة ببليوغرافية " **مجلة الثقافة السودانية** ،العدد التاسع عش ، نوفمبر (١٩٨١) : ١٢٢- ١٢٩.
النويهي ، محمد ؛ **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان** ،القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٧ .
هاشم ، عثمان محمد ؛ **تاجوج : مأساة الحب والجمال**، الخرطوم: المطبعة الحكومية، ١٩٦٨.
هالبرن ، جون ؛ **مرجع سابق.**
همفري ، روبرت؛ **تيار الوعي في الرواية الحـــديثة**، ترجمة محمود الربعي القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٥.
هوفمان ، فردريك؛ **وليام فوكنر** (ترجمة) أحمد شناوي القاهرة: دار النشر للجامعات المصريةد . ت.
هولت ، ب ، م ؛**الأولياء الصالحون والإسلام في السودان** ؛ترجمة الجنيد علي عمر وهنري رياض .
الياس ، يوسف ؛ "الفولكلور في الأدب الإفريقي " **مجلة الدراسات السودانية**، العدد الثاني ، يوليو (١٩٧٩) : ١٠٠ - ١٢٠ .
يسي ، رمزي؛ **مختارات من النثر الإفريقي الجزء الأول** — (تر) النصوص المنطوقة القديمة. القاهرة التأليف والنشر ١٩٧١ .
يوري ، سولكوف ؛ **الفولكلور : قضاياه وتاريخه** ترجمة حلمي شعراوي القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر . وعبد الحميد حواس ١٩٧٠

Abas , Ali Abdalla ; " The Father of Lies : The Role of Mustafa Saeed As *Second Self in Season of Migration to The North* " . in Mona Amyuni, (ed) *Season of Migration to the North : A Casebbook* Bierut : American University of Bierut . 1985 . pp 27 – 37 .

______________; The Stranger Impulse, the Role of the Narrator in Tayeb Salih`s Season of Migration to the North . *SNR* Vol. 60 (1979): pp 56 –85.

______________ ; Notes on Tayeb Salih`s Seaso n *of Migration To The North and The Weddding of Zien. SNR* V ol. 55 (1974) : 47 – 60 .

Abdel Ssalam, Sharaf E; A Suty of Contemprary Sudanese Muslims Saints Legendsin Socio-Cultural Context. PH . D. Dissertation ,Iindiana University. 1983. (Unpublished).

Abrahams ,Roger; "Folklore and Literature as Performance ". JFI 9 (1972) : 7594 .

______________; The Complex Relation of Simple Forms " .

Dan Ben –Amas; (ed) *FOLKLORE GENRES.* Austin University of Texas Press. 1971, pp193 214 .

______________; "Poverps and Proverbial Expression . " in Richard Dorson (ed) *Folklore and Folklife*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1972.

Abu Haydar , Jareer; " A Novel Difficult to Categorize ".

(1985) *Op . Cit* . pp 45 – 53 ..

Accad , Evelyne " Sexual Politics: *Season of to the North in Mona* Amyuni (ed), (1985) *Op . Cit* . pp55 – 63 .

Albert , Gerad; " Preservation of Tradition in African Creative Writing ". RAL V 1 No. 1 (1970) : 35 – 39 .

Amyuni , Mona; (1985*) OP . Cit* . (ed).

____________ ; Tayeb Salih's *Bander Shah* : An Attempt At Interpretation " . in Mahgoub El Badawi and David Sconyers (eds.) *Sudan Studies Associotion: Selectted Papers* 1982 – 1984 . Vol 1 . Social Science and Liberal Arts . Washington : The Litteral Office , Embassy of the Dem . Rep . of Sudan . N . D .

____________ ; " Images of Arab Woman in *Medag Alley* by Nagib Mahfouz and *Season of Migration of the North* by Tayeb Salih " . International Journal Middle East Studies , 17 (1985) : 25 – 36 .

Arab,Abderrahman; *Politics and the Novel in Africa* Algier. Office des Publication Universitaires . 1982 .

Bascom , William; " Four Funtions of Folklore " . in Alan Dundes (ed .) *The Study of Folklore* . Engle Wood Cliffs : Prentice Hall , N. J . , 1965 pp 279 – 298 .

Basgoz , Ilhan ; " The Tale – Sing er and His Audience. "in Ben- Amos and kenneth Goldsteein (ed.*) Folklore: Performance and*

Comunication. Paris : Mouton , the Hague , 1975 pp 143- 203 .

Bauman , Richards; *Op. Cit* . El Bedawi ,Mahjoub. and Daved Scanyers *Op. Cit* (ed .) Ben – Amos . Dan Op . Cit .

Berkly , Constance E. The Roots of Consciousnes Moulding the Arts of al – Tayeb Salih Ph . D Disssertation, New York University, 1979 (Unpubished .

__________ " El Tayeb Salih , *The Wedding of Zina* – Review Article " . JAL XI (1979) 105 – 114 .

Biebuyk , Daniel; *The Mwindo Epic* And Kahambo C. Berkly Los Angels: University Matechel (eds and tr).

Block, Haskel M; The Myth of the Artist "in Strelka (ed .) *Literary Criticism and Myth* University Park and London : The Pensylvannis State University Press 1980 . pp 3 0 24 .

Briggs . K . M; " Folklore in Nineteenth Century English Literature ". *Folklore* 83 (1972): 194 – 209 .

Brotherston. Gordon; *The Emergence of Latin American Novel.* Cmbridge: Cambrige university Press, 1977 .

Clark , Raymond J; "The Returning Husband and the Waiting Wife : Folktale Adaptation in Homer, Tennyson and Pratt . *Folklore91* (1980) : 46 – 62

Cuddon , J , A; *A dictionary of Literary Terms* London: Penguin Books , 1979

Datton . G . F ; "Unconscious Literary Use of Tradional Material 85 (1974) : 268 – 275 .

Daridson, ELLis H.R.; "Folklore and Literature ". *Folklore 86* (1975) 73 – 93 .

De Caro , Francis A;. "Proverps and Originality in Modern Short Fichon ". WF 37 (1973): 30 – 38 .

Degh , Linda; *Folktales and Society* :Story Telling in a Hungarian Peasant Community. Bloomington and London : Indiana University Press , 1969

___________ ; " Folk Narrative " . in Richard Dorson (ed .) (1972) a Op . Cit " .pp . 53 – 83

Dorson , Richard; *African Folklore*: (ed.) Bloomington and London : Indiana University Press , 1971 (b)

___________ ; (1972) (a) *Op . Cit* .

Dundes , Alan; *Interpreting Folklore*(ed .) Bloomington: Indiana University Press , 1980 .

___________ ; "To Love My Father AII: A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of King Lear ". In Ibid . pp 211 – 222 .

___________ ; (1965) *Op . Cit* .

___________ ; *Cinderella : A Folklore Case Book* . New York and London: Garland Publication ,Inc, 1982 .

Eastern , Carol M .; " The Proverb in Modern Writing Swahili Literature : An Aid to Proverb Elication ". in Richard Dorson (1972) Op. Cit. pp193-210

Ferris William R.JR.; " Folklore and the African Novelist : Achebe and Tutola "*J A F* 86 (1973): 25 36 .

Foster , E . M . ; "The Plot " in Robert Scholes (ed.) *Approaches to the Novol* San Francisco: Chandler Publishing Company, 1961. pp145 – 158.

Gerges , Robert A ;. " Toward an understanding of story Telling Events " . *JAF* 82 (1969) : 313 - 228

El Hag Yusif ,Ahmed D." The Temple and the False Gods : Essay on Tayeb Salih's *Season of Migration to the North* . M. A . Dissertation, University of Essex , September, 1984 .

Harb , Ahmed Musa Haly . away between North and South : An Archetypal Analysis of the Fiction of Tayed Salih . PH.D , University of Iowa , 1986 .

Hijab , Nadia ; "Meet the Maker of Arab Mythology ". *Middle East* June (1979) : 66 – 68

Hrlikova , V.; " Japanese Professional . Story tellers " in Ben –Amos and Goldstein (eds.) *OP . Cit* . pp . 171 –190

Hurriez , Sayyis H.; Ja'alyyin Folktales, Bloomington: Indiana University . 1977 .

______________ ; *Studies in African Applied Folklore* Khartoum : I .A .A . S . Occasional Paper No . 20 , 1986 .

______________; The Regend (sic) of the Wise Stranger : an index of cultural unity in the Central Bilad al – Sudan " . in Morimchi Tomikawa (ed.) *Suda Salih Studies* . For the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa , 1986 pp1 –13 .

____________ ; "Afro Arab Relations in the Sudanese Folktales ".in Richard Darson (1972) b . pp 157 – 163

__ _____ __. *Directions in Sudanese Linguistics An* and Herman Bell (ed) *Folklore* . Khartoum : Institute of African and Asian Studies , 1975 .

Janet , L .Biezer ; "Victor Marchand: The Narrator *El Verdug* ".

as Story Teller , Balza`c Novel 17 (1983): 44 – 51 .

Janes , Steven Swan; "T he Enchantment Hunters Nabokov's Use of Folk Characteriztion in *Lolita* '. *WF* 39 (1980) : 269 –285 .

Jayyusi , Salama Khadra; *Trends and movements in Modern Arabic Poetry* Vol 2 Leiden : F .J Brill , 1977 Johnon-

Davies , Denys *Season of Migration to the (tr) North* Heinman : London , 1970.

J ,W Ashton ; " Three Twentieth Century Treatment of the Story of Odysseus JFI 6 (1969) :61- 69

Kenny , William ; *How to Analyze Fiction* Manarch Press, New York,1966

Kheiralla , As`ad ; " The Traveling Theatre of A Domed Caravan with Amusing Stories . In Mona Amuyni . (1985) *Op. Cit.* pp 95 – 101 .

Klukhohn , Ciyd C. "The Fairy Tale and Fiction "Enchartment in Early Conrad *Folklore* Vol I No. 91 (1980): 15 – 26 .

Killam . G .D; The Writing of Chinua Achebe London : Heinman . 1980 .

Lewis ,Mary Ellen B; " Beyond Content in Analysis of Folklore in Literature: China Achebe's *Arrow of God* *RAL* 7 (1976) : 44 – 52 .

Lindfors , Bernth ; "Critical Approaches to Folklore in Africa Literature " .in Richard Dorson (1972) b *OP. Cit.* pp 223 234 .

______________ ; " The Palm Oil with which Acheb`s Word is eaten. ALT 1 (1968): 25 – 35 .

luthi , Max ; *The European Folktale: From and Nature.* Philadelphia: Institute for the Studying of Human Issues, 1982 .

Mighani , Samira Abdalla; Image of the Four Elements in El Tayeb Salih. A Paper presented in completion of honour degree , University of Khartoum, Faculty of Arts, 1986

Macha , S .A . K . " The Use of Proverbs in Kiswahili Written Literature ". A paper presented at the *FILIM* Congress Budapest, Hungary, August 1984 .

Montario , George; " The Literary Use of Proverb " *Folklore* 87 (1976) : 216 – 218 .

Moor , F . C . T .; " An Approach to the Analysis of Folktales from Central and Northern Sudan, in Sayyid H. Hurriez and Herman Bell, *Op. Cit.* pp 1o6 – 122 .

Al Mubark , Khalid ; " From Ritual to Performance " A P paper presented at the *24th . Meeting of the African Studies,* Indiana University, 1981 .

Nasr , Ahmed A .; *Folklore and Development in The Sudan.* Khartoum: Institute of African and Asian . Studies, 1985 .

______________ ; *Maiwurno of the Blue Nile* : A Study of An Oral Biography. Khartoum: Khartoum University Press, 1980

______________ ; " A Search for Identity: Three Trends in Sudanese Folklorists ". *Ibid*

PP 13 -37 . .

_____________; Popular Islam in Al Tayeb Salih' . JAL : XI (1980) : 88 – 104 .

Naine , D . F .; *Sundiata Epic of Old Mali* London: long man , 1972.

Noss , Philip A .; " Description in Gbaya Literary Art ". In Richad Dorson (1972) b Op . Cit. pp 74 – 101 .

Obiechinua ,Emmanuel; *Culture , Tradition and Society in the West African Novel* . Cambridge University Press , 1975 .

O'Fahey , R. s .; *State and Society in Darfur* London : C . H urst and Company 1974 .

______________ ; *Kingdom of the Sudan*
and J .J Spaulding; London: Metheun and Company, 19724.

Oqumba , Oyin; "The Traditional Content of the Plays of Wole Soyinka ". *African Literature Today* (1971): 106 – 115 .

Okpewho , Isidore; *Myth in Africa* Cambridge: Cambridge University Press, 1983 .

Orlik , Axil, " Epic Laws of Folk Narative ". In Alan Dundes (1965) : *OP . Cit.* pp 129 – 241 .

Ostendorf , Bernard "Ralph Elison, Flying Home. From Folktale to Short Story ".JFI 13 (1976) : 185 – 200 .

Peavy , Charles D "Faulkner's use of Folklore in *The Sound and the Fury* ". *JAF* 79 (1966): 437 – 447 .

Prop . Vladimir; *Theory and History of Folklore*

Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984 .

Razanov , I . N . " From Book to Folklore " in Felix Oinas and Stephen Sandokoff (ed .) Op. Cit. pp 65 – 78 .

Rimmon – Kenan, Schlomith *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* London and New York : Methaen 1983 .

Russel , W . M . S . " Folktales and Theatre " . *Folklore* Vol. I, No 92 (1981) : pp 3 – 24 .

______________ ; " Folktales and the Science Fiction " . *Folklore* Vol I No. 92 (1981) : 3 – 24 .

S'aid , W , Edward; *Beginnings : Intention and Method* New York: Colombia University Press, 1985 .

Scholes , Robert; *Approaches to the Novel* San Francisco : Chandler Publishing Company , 1961 .

Sebeok, Thomas A .; *Myth: A Symposiom* Bloomington and London: Indiana University Press, 1970 .

Seital , Peter; *See That We May See* Bloomington and London : Indiana University Press, 1980

Al – Shahi , Ahmed; And F.C.T More; *Wisdom From The Nile* A Collection of Folk Stories From Northern and Central Sudan. Oxford: Claredon Press, 1978 .

EL Shamy , Hasan; (ed . and tr .) *Folktales of Egypt* Chicago and London: University of

Chicago Press, 1980 .

Shaheen , Mohammed " Tayeb Salih and Wad Hamid : An Alteration of Vision ". *AJH* Vol 5 (1985) : 267 – 287 .

______________; Mustafa Said in *Season of Migration to the North*

Siddig Mohammed " The Process of Individuation in Al ayeb Salih's Novel Season of Migration to the North. JAL Vol. IX (1978) : 67 – 104 .

Strelka , Joseph P . *Op . Cit .*

Utly, Francis Lee "Oral Genres as a Bridge to Written Literature ".In Dan Ben Amos Op Cit pp 3 – 16 .

Voll , John Obert A History of the Khatmiyyah Tarigah in the Sudan Ph . D Thesis , Harvard University 1969

Which . John " Mythological Fiction and the Strelka *Op. Cit.* pp. 72-92 .

Wilson , Ricard; " Tayeb Salih's The Wedding of Zein ". Shefield Sesinal Papers , Shiefield University, 1976 pp 85-101

LIST OF ABBREVIATION

AJH	Arab Journal for the Humanities
ALT	African literature today
JAF	Journal of Arabic Literature
JFI	Journal of the Folklore Institute
RAL	Review of African Literature
SNR	Sudan Notes and Records
WF	Western Folklore



د.محمد المهدي بشرى محمد سعيد
ولد في 15 يونيو 1948م.
بكالريوس الآداب - جامعة الخرطوم 1971م.
ماجستير الآداب -(تخصص فولكلور) معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم
دكتوراه الآداب- (تخصص فولكلور) معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية.
مخرج سينمائي وكاتب سيناريو – وزارة الثقافة والإعلام – الخرطوم.
معلم لغة إنجليزية، مرحلة الثانوي العالي – وزارة التربية والتعليم.
محرر نصوص إنجليزية– دار جامعة الخرطوم للنشر.
منسق برامج، معهد الدراسات الإضافية – جامعة الخرطوم.
عميد كلية الآثار و التراث- جامعة وادي النيل.
دَرَّس في عدد من الجامعات والمعاهد.
أستاذ مساعد، قسم الفولكلور، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية.
أستاذ متعاون – كلية الدراسات التقنية والتنموية.
قاص وناقد وكاتب قصة للأطفال.
شارك في العديد من المؤتمرات العلمية وله بحوث وأوراق علمية منشورة.
صدر له:
الأسد والنمر: حكايات للأطفال – دار جامعة الخرطوم للنشر 1982 م.
الصمود والانهيار: مجموعة قصصية – دار شهدي 1986 م.
له تحت الطبع:
أم قيردون الحزينة: مجموعة حكايات للأطفال.
قياس للزمن – قياس للمسافة: دراسة في القصة القصيرة في نصف قرن.
المجذوب نعمة فينا: مقالات ودراسات عن محمد المهدي المجذوب.
الفولكلور في المدينة: مقالات في الفولكلور والاجتماع.
أجمل القصص السوداني: مختارات من القصة القصيرة السودانية
الجنرال التعيس: عثمان ود الحاجة، مجموعة قصص قصيرة
طبع الغلاف بمطبعة الحياة الجديدة
دار جامعة الخرطوم للنشر